شتيفان فايدنر Stefan Weidner

# لماذا الدوكومنتا ؟

## الفن في عصر العولمة

يعد معرض دوكومنتا للفن التشكيلي الذي يقام بمدينة كاسل بألمانيا كل خمسة أعوام لمدة مائة يوم دائماً حدثاً ذا أهمية خاصة في عالم الفن، بغض النظر عن كيفية تقييم المشاهد أو الناقد له. فليست هناك أحداث ثقافية كثيرة تتمتع بهذا التقدير العظيم على المستوى العالمي وتعد علامة مميزة في مجال الفن مثل دوكومنتا. ويرجع السبب في ذلك إلى ضخامة هذا المعرض وعالميته وتاريخه. يضاف إلى هذا كله سمة أخرى مميزة، فقد كانت دوكومنتا في أغلب الأحيان معرضاً يغلب فيه تأثير وبصمة مديريه أكثر من تأثير اللجان الرسمية التي تختار الأعمال الفنية وفقاً لمعايير موضوعية. يعد المعرض مرآة للفن المعاصر من منظور ذاتي. وحيث أن مدير المعرض يتغير كل مرة (أي كل خمس سنوات) وحيث أن له مطلق الحرية في اختيار الفنانين وحيث أنه يأتي من بلد مختلف، يواجه الجمهور مع كل دورة من دورات دوكومنتا فناً مغايراً، ويتوجب عليه أن يتحاور مع المفاهيم الفنية الجديدة. بمعنى آخر، يتم تحديد مفهوم الفن في كل دورة من دورات دوكومنتا من جديد، وأحياناً يتم خلقه من جديد. لذا لا تكمن أهمية دوكومنتا في معروضاته الفنية فحسب، بل في تأثيره على صناعة الفن والثقافة أيضاً. يجمع معرض دوكومنتا شمل الفنانين والنقاد ومنظمي المعارض ومقتني المعروضات الفنية وممولي الفن. وفي إطار المعرض تدور نقاشات عديدة حول قيمة ووظيفة الفن في وقتنا الحالي وذلك عبر وسائل مختلفة. ولقد أصبحت هذه النقاشات أكثر تشويقاً وإثارة للجدل، لأن مفهوم الفن التقليدي بدأ ينحسر شيئاً فشيئاً، ولأن الفن صار يتخذ صبغة عالمية ويعبر عن نفسه بأشكال ووسائل مختلفة.



كانت الدورة الأولى لمعرض دوكومنتا في عام ١٩٥٥، وقد أسسه الفنان أرنولد بوده Arnold Bode من كاسل والمؤرخ الفني فيرنر هافتمان Werner Haftmann. وكان هدفهما هو تمكين الألمان من تذوق الفن الحديث من جديد، حين انقطعت صلة ألمانيا بتطور الفن العالمي أثناء فترة الحكم النازي. قدم معرض دوكومنتا الأول للألمان لأول مرة الأعمال الكبرى للتكعيبية والتعبيرية والتيارات الفنية الأخرى الهامة في القرن العشرين وذلك بعد وقت دُمرت فيه معظم المتاحف وطُرد فيه معظم الفنانين. ويعد هذا المعرض الذي أقيم جزء منه في متحف كاسل الذي دمرته الحرب إيذاناً بمولد جديد للفن في ألمانيا ما بعد الحرب. ومنذ ذاك الوقت كان المعرض يقام كل أربع سنوات وبعد ذلك أصبح يقام كل خمس سنوات. حظيت الدورة الخامسة للمعرض عام ١٩٧٢ بتقدير خاص، لأنها عكست تجارب ثورة الطلبة عام ١٩٦٨. وكان ذلك من خلال رفض قبول الفن كشيء مسلم به بل التشكك في وجوده وغايته. فعلى سبيل المثال علق أحد الفنانين لافتة على مدخل المعرض كتب عليها "الفن شيء زائد عن الحاجة". وكرد فعل على محاولة التشكك في جدوى الفن كانت هناك محاولة لربط الفن بالمجتمع من خلال مفهوم مفتوح جداً للعرض. وبذلك تم إدخال فنون "تافهة" و"مبتذلة" مثل الإعلان ضمن المعروضات. اعتبر الفنان النيجيري الأصل أوكوي إنفيزور Okwui Enwezor، مدير الدورة الحادية عشرة لمعرض دوكومنتا، الدورة الخامسة للمعرض (عن تجربة ١٩٦٨) واحدة من النماذج التي يقتدي بها، حيث يمكن لشعار الدورة الخامسة أن

يصلح أيضاً عنواناً للدورة الحادية عشرة: "التشكيك في الواقع/ صور العالم اليوم." ومن الطبيعي أن تكون الدورتان الخامسة والحادية عشرة لمعرض دوكومنتا مثاراً للجدل ولهما كثير من الخصوم. في يومنا هذا يعتبر معظم نقاد الفن الدورة الخامسة لمعرض دوكومنتا واحدة من أهم دورات المعرض.

لم يكن للدورات التي تلت الدورة الخامسة مثل هذا الأثر الذي تركته هذه الدورة على تطور الفن. لكن يجدر بنا هنا أن نذكر أيضاً الدورة العاشرة للمعرض والتي أشرفت عليها الفنانة الفرنسية كاترين ديفيد Catherine David. اعتبر أوكوي إنفيزور الدورة العاشرة للمعرض أيضاً من النماذج التي أراد أن يحذو حذوها، ولذلك مبررات كافية، حيث أثرها في الفنون. ويطرح المعرض أسئلة يتوجب علينا أن نطرحها على أنفسنا حينما يدور النقاش حول الفن في الوقت الحالي: ما هي التغييرات التي تطرأ على الفن تحت تأثير العولمة؟ كيف تتغير النظرة إلى الفن تحت تأثير العولمة؟ هل يمكن مقارنة الفن في عصر العولمة بما كان يعد فناً في السابق؟ وأخيراً يطرح المعرض من جديد سؤالاً قديماً قدم الفن ذاته، ألا وهو السؤال عن ماهية الفن وكيفية تعريفه.

مثلاً، إن كان الفن المعروض في دوكومنتا ممثلاً لتطور الفن في عصر العولمة، فبإمكاننا إذن أن نتبين أن وسائله وأشكاله قد تغيرت. لم تعد أدوات الفن المعاصر هي الفرشاة واللوحة أو الأزميل والرخام، بل التصوير الفوتوغرافي والفيلم. وحتى





الصورة: Stefan Weidner

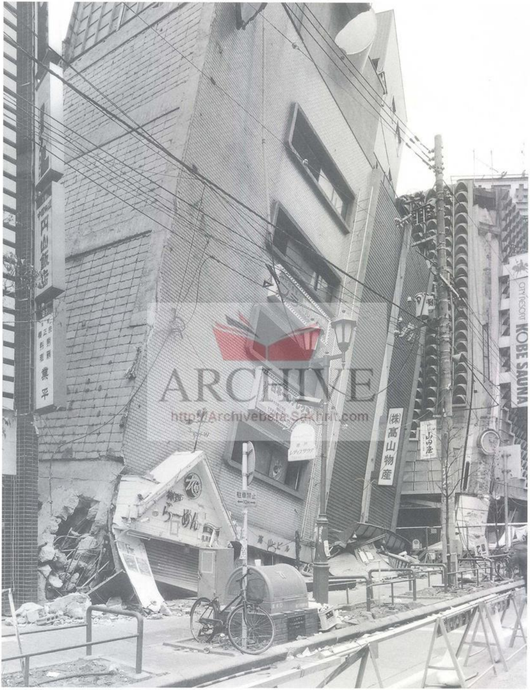
مدخل إلى أحد مباني الدوكومنتا

نوقشت في الدورة العاشرة العديد من الموضوعات التي تناولتها الدورة الحادية عشرة (وردت هذه الموضوعات أيضاً في كتالوج الدورة العاشرة) مثل العولمة والعنصرية والهوية والحقوق المدنية. لكن الانتقاد الذي وُجه إلى الدورة العاشرة هو أنها ركزت على النظرية. في حين يرى النقاد أن الدورة الحادية عشرة للمعرض جسدت التصور النظري للدورة العاشرة، أي أنها قدمت فناً يحيل التصور النظري إلى فن.

وعندما تقدم «فكر وفن» في هذا العدد ملفاً عن الدورة الحادية عشرة لمعرض دوكومنتا بكاسل، فإن السبب في ذلك يعود في المقام الأول إلى الطابع العالمي الذي تمتع به هذا المعرض بفضل المفهوم المفتوح لمديره النيجيري الأمريكي أوكوي إنفيزور، ولأن المعرض يحاول بجدية تقديم فنانين من شتى أنحاء العالم. وتكمن أهمية المعرض بالدرجة الأولى في أنه يناقش واحدة من أكثر المشاكل إلحاحاً في الثقافة المعاصرة. إنه يبين أن العولمة ليست مجرد ظاهرة اقتصادية وسياسية، بل لها لو أخذنا على دوكومنتا الانحياز للفوتوغرافيا والفيديو، فإننا لا نستطيع إنكار سبق هذه الوسائل في ساحة الفن العالمي.

يعد هذا التطور تسلسلاً ايجابياً للاكتشاف الذي صاغه فالتر بنيامين Walter Benjamin في العشرينيات في مقالته الشهيرة «العمل الفني في عصر استنساخه التقني» (انظر الصفحة ٢٨). لقد تبين لبنيامين أن الفن الذي يمكن استنساخه بأي كم وبأية كيفية، يفقد "هالته"، أي جاذبيته وسحره وقيمته وطابعه الخاص. بالطبع كانت هذه النتيجة بالنسبة إلى بنيامين سلبية، لقد كانت خسارة. انصبت تأملات بنيامين على التصوير الفوتوغرافي بشكل خاص. الآن أصبح من المتعارف عليه أن التصوير الفوتوغرافي يمكن أن يكون فناً، رغم أن الأعمال الفنية التي تستخدم الوسائل الفوتوغرافية (خصوصاً التصوير الفوتوغرافي والفيديو) يمكن استنساخها عادة.

وكما بين الباحث الروسي الأصل والذي يدرس مادة الفن بألمانيا بوريس جرويس Boris Groys في إسهام له بكتالوج دوكومنتا،


円山飯店
(株)高山物産
city resort
KOBE SAUNA
駐車禁止
らーめん

## روجي ميياموتو
## Ryuji Miyamoto

تعتبر صور ميياموتو، المولود سنة ١٩٤٧ في طوكيو، من المساهمات التي عرضت في معرض دوكومنتا الأكثر تأثيراً على المشاهد. ميياموتو صور مدينة كوبو بعد الزلزال الرهيب الذي ضربها سنة ١٩٩٥. أغلب المنازل لم تتهدم عن آخرها، وإنما تظهر فقط شيئاً ما مضغوطة ومقلوبة على جانبها مثل منازل الألعاب، وقد عبثت بها الأقدام. أحياناً يقف المرء على الدمار حين يدقق النظر، ولأن المرء لا يقف إلا نادراً على بشر بهذه الصور، فإن ذلك يبعث على الإحساس بصمت كبير. ورغم أن الدمار في كوبو كان كبيراً، إلا أن الصور جاءت أبعد ما تكون عن كل شكل من أشكال الاستعراضية. فغالباً ما تبدو المنازل مثل أشكال هندسية مجردة يخترقها صدع. يعني ذلك أن قوانينها أصبحت بلا تأثير يذكر. إن زلزال كوبو يصبح بذلك رمزاً لفوضى مفاجئة، بإمكانها أن تزحف في أي لحظة على العالم العقلاني والمنظم للانسان المعاصر.








*Kobe 1995, After the Earthquake, 1995/1998*
*Work shown at Documenta 11*
*Courtesy Museum Moderner Kunst, Frankfurt am Main*

فإن الهالة الفنية ليست صفة ملازمة للعمل الفني الذي لا يمكن استنساخه، لكنها تدين بالفضل للموقع الجغرافي (والتاريخي) الذي يتواجد به العمل الفني. العمل الفني "الحقيقي" يتواجد فقط دائماً في مكان وحيد ويكون آنياً وله قصة واحدة. ويكتسب هالته من ضرورة ذهاب المرء إليه، سواء كان ذلك في متحف ما أو في مكان آخر. يحتفظ الفن بهالته وسحره إذن عندما يصبح مزاراً مستهدفاً. يعد الفن المتجول والذي يتم عرضه في كل مكان بالمقارنة مع النوع الأول "عادياً".

ولكن حين تكون معظم الفنون في يومنا هذا قابلة للاستنساخ ونحن نعتبرها رغم ذلك فنوناً، فإن تغيراً كبيراً قد طرأ على الفن وعلى فهمنا له. ووفقاً لمفهوم بنيامين، يمكن لكثير من الفنون أن تفقد تبعاً لمعايير العولمة هالتها ولا تصبح فناً حقيقياً، حيث تشترط العولمة التجوال واللامكانية (التخلي عن الجذور) وخلخلة السياقات (نزع السياق والتاريخ الأصلي للعمل الفني).

وفي الواقع يندر إدراك الفن المعروض في كاسل في سياقاته الأصلية. صحيح أنه بإمكان الزائر الألماني أو العربي لمعرض دوكومنتا أن يستقرأ المجال والخلفيات الفكرية لفنان نيجيري، لكنه غالباً لا يستطيع فهم وتقييم العمل الفني مثل شخص نيجيري. فإما أن توضح له السياقات التي يجهلها، وهذا ما يبرر في الوقت الحالي عدم كفاية تأمل العمل الفني فقط، حيث يحتاج المرء دائماً إلى مزيد من المعلومات والمناقشات، أو أن يستهدف الفنان تقديم فن لا يرتبط بمكان وسياق محدد، أي يستهدف تقديم فن عالمي. يمكن إعادة التوازن لفقدان المكان الخاص والسياق التاريخي والاجتماعي للفن من خلال استراتيجيات مختلفة. تنطوي إحدى الاستراتيجيات على تأمين الفن أو الإعلان عنه من خلال نظريات، حيث أن "وطن" الفن الحالي لم يعد مكاناً معيناً، بل نظرية ما. وهذا هو المبرر الثاني لعدم قدرتنا على فهم الفن بدون معارف ومعلومات معينة. ولكن هناك استراتيجية أخرى عن إمكانية التأثير المباشر للفن، أي بدون إيضاحات إضافية، وذلك دون الحاجة أيضاً إلى مكان "خاص". ونجد هذه الاستراتيجية في كثير من الأعمال المعروضة في الدورة الحالية لمعرض دوكومنتا.

وتهدف هذه الاستراتيجية ببساطة إلى جعل مكان وسياق الفن موضوعاً للفن وتصويره، أي العمل بشكل تسجيلي وتصوير الواقع. ويعني ذلك أن الفن يحاول الإمساك بالمكان المفقود للعمل الفني (أو إيجاد مكان بديل له) وجلبه للمشاهد. ولهذا تسيطر فنون التصوير الفوتوغرافي التي تجيد تثبيت الأماكن بشكل خاص على الدورة الحالية لمعرض دوكومنتا.

وقد أكد معظم النقاد أن جدل الفن مع الواقع وتحولاته هو أحد الملامح الأساسية للمعرض الحالي. يحتوي الفن المعروض في معرض دوكومنتا على قيمة وثائقية وقد كتب أحد النقاد الفنيين، أن الدورة الحالية هي الأولى من نوعها التي تعرِّف اسم المعرض بطريقة جديدة: فالدورة الحادية عشرة لدوكومنتا لم تعد تسعى لتقديم معارض وثائقية توثق للفن المعاصر، كما كان الأمر في السابق، بل توثق للواقع المعاصر بوسائل الفن.

وخلال هذه العملية يتحول الواقع طبعاً، حيث أن أشكال الفن الوثائقية كالتصوير الفوتوغرافي مثلاً تسعى إلى نزع الواقع من سياقه الأصلي ووضعه في سياقات أخرى مصنوعة وغير طبيعية وبالتالي إتاحة الفرصة لإلقاء نظرة جديدة على هذا الواقع. ويعني فقدان الهالة الفنية الذي ينطبق على هذا النوع من الفن في ذات الوقت، الحرية في البحث عن سياقات جديدة تقود غالباً إلى مزيد من الإدراك أو إلى تغريب الواقع المصور في مكان جديد بطريقة توسع المدارك. ففي فنون التصوير الفوتوغرافي على وجه الخصوص، ينشأ دائماً صراع بين الواقع المصور والقيمة الخاصة أو القدرة التعبيرية للصورة في حد ذاتها. فلا يقتصر الأمر دائماً على عرض الواقع فقط، ولا على مجرد تقديم عمل فني جميل بـ «هالة» فنية، بل يتعداه إلى ما هو أبعد من ذلك.

من الجلي أنّ هذا ليس إلا جانباً واحداً من الفن المعروض في دوكومنتا، لكنه قد يكون هو الجانب الأبرز المهيمن على هذه الدورة والذي سيحدد توجه الفن في المستقبل أكثر من غيره. ويتضح لنا من خلال هذا الجانب كثير من القضايا الخلافية حول قيمة مثل هذه الأعمال الفنية، على سبيل المثال، مسألة إن كانت الإيرانية شيرين نشأت التي تعيش اليوم في نيويورك، تعمل من خلال سياق غربي أم شرقي وما إذا كان فنها موجهاً لجمهور غربي أم شرقي. وتتحدد الإجابة على هذه الأسئلة بصورة قاطعة من خلال تصورنا عن أعمالها وإن كنا نرى أن هذه الأعمال ذات رؤية أم مبتذلة، جميلة أم ذات تأثيرات مبالغ فيها. ولن نكون قادرين على الإجابة على هذه الأسئلة ببساطة وسرعة. والسبب في هذا الالتباس هو أن الفن فقد سياقه ولم تعد له جذور واضحة ومحددة في أرض واحدة. لكن هذه «اللامكانية» ليست قاصرة على الفن والفنانين فقط، بل تشمل كثيراً من المشاهدين الذين يشعرون داخل ثقافات مختلفة بأنهم في أوطانهم، كالمهاجرين مثلاً، أو هؤلاء الذين تعرفوا، نظراً لطبيعة عملهم، على أماكن كثيرة من العالم. لذلك ينبغي أيضاً على المشاهدين أن يتأملوا الفن من زوايا مختلفة وألا يصدروا أحكامهم بشكل متحيز ومن منطلق معين. وينبغي عليهم أن يهتموا بنظرية وأفكار الفنان. لهذا السبب نعرض في هذا العدد مجموعة كبيرة من النصوص التي تحاول تفسير الفن في عصر العولمة.

إننا نريد إذن أن ندعو قراءنا إلى جولة ممتعة بالصور والمقالات عن الفن في عصر العولمة.

*ترجمة: أحمد فاروق*

أمينـة هـازة Amine Haase

# الفن كوسيلة للمعرفة

## العلاقة بين الصورة والواقع أضحت أكثر راديكالية

لأول مرة في تاريخ الدوكومنتا التي تأسست عام ١٩٥٥، يعين أول مدير غير أوروبي لها، إنه أوكوي إنفيزور (Okwui Enwezor). إنفيزور والأعضاء الستة المشاركون في الهيئة التنظيمية لهذا المعرض يتميزون بتنوعهم البالغ من حيث مفهومهم للفن، موطنهم الأصلي ونشأتهم الثقافية. إنه والقائمون معه على المعرض يجعلوننا، باختيارهم وتنسيقهم للأعمال الفنية، ندرك حقيقة أن لا مستقبل بدون ماض. المعرفة التي يزودنا بها معرض الدوكومنتا الحادي عشر معرفة سياسية بحتة بكل ما للكلمة من معنى، إلا أنها في جوهرها نابعة من مثالية ذات نزعة يسارية. وهذا ليس بالأمر المفاجئ بعد أحداث الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر عام ٢٠٠١. إذ يبدو لنا معرض الدوكومنتا الحادي عشر بمثابة أول إنذار لزلزال آت، ينطلق من «المحيط» ولكنه لا يلبث أن يبلغ المركز، إنذار لثورة، كما يورد إنفيزور مراراً، في زمن ما بعد الاستعمار، ثورة يطالب فيها أحفاد المستعمَرين أحفاد مستعمِريهم بحقوقهم. أو لعل الدوكومنتا (١١) تمثل ما يمكن أن نسميه بـ«ما بعد الزلزال»، زلزال كانت أوروبا مركزه في ستينات وسبعينات القرن الماضي، حين تكاثرت «خلايا ثورية» إلى أن انفجرت انفجاراً داخلياً مؤذنة ببدء «زمن الرصاص». الدوكومنتا (١١) أول معرض في قرننا الحادي والعشرين هذا، يتيح لنا فرصة التساؤل من أي موقع ومن أي وجهة نظر نريد أن نرى العالم: أمن وجهة نظر يحتل فيها الغرب باطراد المركز ولا يكف عن الدوران حول نفسه أم من وجهة نظر من هم في الأطراف. على هذا النحو يصير الفن في كاسل فعلاً وسيلة للمعرفة.

### كلنا مذنبون

كلنا مذنبون، تتبادر هذه الجملة إلى أذهاننا لدى مشاهدتنا الكثير من أفلام الفيديو المشاركة في الدوكومنتا. الجراح التي خلفتها سياسة الاستعمار في العالم لا تلتئم بسهولة وإن كل منجزات الغرب التي حملها المستعمِرون إلى إفريقيا وآسيا عاجزة عن تعويضها. فيلم السينمائية الهندية الأصل، المولودة في أوغندا والمقيمة في لندن زارينا بهيمجي Zarina Bhimji عن أوغندا، يربط بين الماضي والحاضر بصور تتداخل وتتشابك بحذق، صور الخطر المحدق: نار، نمل أبيض، قبور ومطار عنتيبي المتهاوي. فنعود بذاكرتنا إلى عام ١٩٧٦ حين أصبح مطار عنتيبي مسرحاً لعملية الاقتحام التي قامت بها وحدة كوماندوز إسرائيلية لإطلاق الرهائن من ركاب الطائرة الفرنسية المختطفة من تل أبيب. كان خاطفو الطائرة إرهابيين ألمان متعاطفين مع القضية الفلسطينية. في عملية الخطف هذه تم «فرز» الركاب الرهائن إلى يهود وغير يهود. يومذاك ساور الشك حتى الأشخاص الأكثر التزاماً وتضامناً مع القضية الفلسطينية، أولئك الذين كانوا يعتبرون مناهضة الصهيونية ومناهضة الاستعمار قضية واحدة. ساءهم أن ينحو مناهضو الفاشية منحى النازيين وإذ تراءت لهم الهاوية آثروا اتخاذ موقف حيادي، ومن ضمنهم وزير خارجية ألمانيا الحالي يوشكا فيشر. الصراع بين إسرائيل وفلسطين يبدو في العديد من الأعمال الفنية المشاركة في دوكومنتا العام ٢٠٠٢ معضلة يكاد يستحيل حلها. فيلم «المخدوعون» من إخراج السينمائي المصري توفيق صالح (١٩٧٢) يعتبر من أفضل وأنجح الأفلام العربية حتى اليوم وهو مأخوذ عن رواية «رجال في الشمس»، الصادرة عام ١٩٦٣ للمناضل والكاتب الفلسطيني غسان كنفاني. في هذا الفيلم يلقى ثلاثة فلسطينيين يعيشون خارج وطنهم حتفهم إبان محاولتهم الهرب من البصرة (في العراق) إلى الكويت للحصول على عمل يمكنهم من إعالة أسرهم. تدور أحداث الفيلم في الخمسينات، وقد اضطر الكثير من الفلسطينيين (التقدير الرسمي آنذاك: ٧٨٠٠٠٠ فلسطيني) بعد قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ إلى النزوح عن أوطانهم والعيش حياة مريرة في مخيمات اللاجئين. وكثيرون هم الذين لجأوا إلى مهربين محترفين فقضوا نحبهم أثناء محاولة النزوح عبر الحدود. في الفيلم يقول أحدهم، "من لا وطن له لن يجد قبراً له." حين عرض الفيلم آنذاك اختلفت الآراء حوله. اعتبر البعض أنه يبالغ في تصوير الفلسطينيين كأشخاص مستسلمين، بينما اعتبره البعض الآخر "إنذاراً لغضب عادل" من شعب جرد من حقوقه وكرامته. إن موضوع النزوح والتشرد واللجوء وظاهرة المتاجرة بأرواح الناس الناتجة عنها، ما زالت مواضيع راهنة لم تفقد من أهميتها أو آنيتها القاتلة. هذا ما يتضح لنا لدى مشاهدتنا الصور والأفلام التسجيلية للفرقة الإيطالية Multiplicity التي تأسست في ميلانو عام ٢٠٠٠. تبحث الفرقة في «رحلة عبر البحر الصلب» عن أثرٍ للموتى، للـ٢٨٣ مهاجراً الذين غادروا الهند وباكستان على متن سفينة ماليزية ولقوا حتفهم غرقاً في كانون الأول/ ديسمبر ١٩٩٦ على مشارف الساحل الإيطالي، حين



## ديتـر روت Dieter Roth

ديتر روت (١٩٩٨ ـ ١٩٣٠)، أحد الفنانين الألمان المشهورين في النصف الثاني للقرن العشرين. تم عـرض بعض أعمـاله الفنيـة وأفلامـه في دوكومنتا. موضـوع أعمال روت كـان غالباً حـياته الشـخصيـة وإبداعه الفني. وهكذا فإن أعـماله الفنية المعـروضة التي تحمـل اسم «بقايا المائدة الكبيرة»، ليست سوى جـزء من محترفه. لقد حدث ذلك صدفة، حين التصـقت بعض الأدوات باللّون فوق مكتبـه في شتـوتغارت. ومع مرور الوقت ألصق روت أدوات أخرى به، مثـلاً زجاجات وجهاز تسـجيل كان يسجل به أصوات مـحترفه. هذا النمو والامتداد المسـتمرين للعمل الفني



الصورة: Werner Maschmann

يرمز بالنسـبة إلى ديتر روت إلى سـيرورة الخلق الفني. وفي فوضى هذه الأعمال المعروضة يفقد المراقب القدرة على الرؤية، ولكن المرء يدرك أيضاً في أية فوضى فنية عاش الفنان. ديتر روت الذي اشتهر منـذ الخمسينيات والسـتينيـات بما يسمى بـ «كـتب الفنانين» (كـتب غيـر مطبوعـة، ولكن مرسومة بيد الفنان)، يظهـر بهذا العرض شخصية فوضوية وكئـيبة، كما يظهر الطريقة التي تعلم بـها الحياة، في الوقت الذي حول فيـه حياته إلى فن. وقـد عـرف فنـه مرة بهـذا الـشكل: "إذا ما اردت ـ ولأقل ذلك في نوع من عـدم التواضـع ـ عرض بؤسي، خـصـوصـاً وأني لحـد الآن لم أعرض إلا ما يحسدني البشر عليه، فـإني أكتشف كم هو صعب التعـبير عن هذا البؤس بطـريقة تسمح له بالوقـوف على رجليه، و حـتى لو كان ذلك فقط من أجل إظهاره، فإنه يخل بحقيقته كبؤس."

*Große Tischruine (Large Table Ruins) 1970 - 1998.*
*Installation shown at the Documenta 11.*



الصورة: Werner Maschmann

اصطدمت السفينة التي تقلهم بسفينة لبنانية. أثناء تحقيقاتها وبحثها عن الغرقى الراقدين منذ ست سنوات في مكان ما في قاع البحر على مقربة من الشاطئ الإيطالي، وجدت الفرقة نفسها أمام جدار «صلب» من الصمت لم تتمكن من خرقه إلا قليلاً. أطلقت الفرقة على أعمالها عنوان «مشروع تقرير» لتؤكد أن ما تسعى لتقديمه ليس عملاً فنياً بقدر ما هو عمل توعية. البحر الأبيض المتوسط كما نراه هنا، يختلف عما اعتدنا على رؤيته في البطاقات البريدية. فهو هنا قبر جماعي للمهاجرين غير الشرعيين.

## المعذبون في الأرض

نظرة الغضب لاتشمل البتة كل جرائم وفظائع القرن العشرين. الهولوكست، حرب فيتنام، أو مشكلة الأكراد الراهنة، التي لايتم طرحها بشكل مباشر، كما هو الحال بالنسبة لأعمال التعذيب في أمريكا اللاتينية (من قبل لويس كامنتزر Luis Camnitzer الذي ولد في ألمانيا ويقيم في الولايات المتحدة، أو دوريس سالسيدو Doris Salcedo من كولومبيا) أو العداء شبه التقليدي السائد في آسيا (مشاهدات الفنان الهندي أمار كنوار Amar Kanwar على الحدود الهندية ـ الباكستانية) أو مطاردة المتسللين على الحدود المكسيكية ـ الكاليفورنية "من الجانب الآخر" للسينمائية البلجيكية المقيمة في باريس شانتال أكرمان Chantal Akerman. وأبدأ تسلط الأضواء على مواقف إنسانية سواء كانت في إفريقيا (فرقة Black Audio Film Collective)، أو في الشرق الأوسط (فريد أرملي، الأمريكي الجنسية والمقيم في ألمانيا بمشاركة السينمائي الفلسطيني رشيد مشهراوي، كذلك فرقة أطلس التي أسسها الفنان اللبناني وليد رعد عام ١٩٩٩ في نيويورك).

موقع الصدارة في الدوكومنتا (١١) يحتله «المعذبون في الأرض» وهو عنوان كتاب فرانز فانون Frantz Fanon الذي نشر عام ١٩٦١. ولد فرانز فانون سنة ١٩٢٥ في جزر المارتينيك. نشأ في فرنسا وانتقل إلى الجزائر حيث قام بمساندة المقاومة الجزائرية وعمل كطبيب نفسي. توفي فانون في الجزائر سنة ١٩٦١. جان بول سارتر Jean-Paul Sartre كتب قبل ما يزيد عن الأربعين عاماً في مقدمته للترجمة الفرنسية مناشداً: "لتكن لديكم شجاعة قراءة كتاب فرانز فانون لسبب هام ورئيسي، ألا وهو أنه سيجعلكم تشعرون بالخجل ولأن الشعور بالعار حسب قول ماركس إحساس ثوري." ثمة أشياء في هذا المعرض تزداد وضوحاً لدى قراءتنا لما كتبه مديرها الفني في المقالة التي خصها لكتالوج الدوكومنتا حين استشهد بتحليل فانون للصدمة النفسية التي سادت في زمن ما بعد الاستعمار. أوكوي إنفيزور يبرز علاقتها بأحداث انهيار مركز التجارة العالمي في نيويورك في الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١: "إن أحداث الحادي عشر من أيلول عام ٢٠٠١ في الولايات المتحدة قدمت لنا مجازاً نستطيع أن ندرك بواسطته ماهية السياسة الراديكالية والثقافات التجريبية في وقتنا الراهن، ولقد أفسح هذا المجاز في الوقت نفسه مجالاً للثقافة، الفن المعاصر، لتطوير إبستمولوجية خطاب بعيد عن سياسة الدمج." ويضيف موضحاً: "مجاز الحادي عشر من أيلول نجده في التعبير الخجول: موقع الصفر Ground Zero. ولكن ماذا تعني هذه الكلمة في اللحظة التي نتفوه بها؟ في أي مكان يمكننا اليوم تحديد «موقع الصفر»؟ ما هو تأثيره على السياسة الراديكالية الراهنة وعلى كافة التظاهرات الثقافية؟ أموقع الصفر هو ذلك الفضاء الذي تسبح فيه السياسة المتناقضة التي لا يتم فيها التمييز بين الأعداء فيتشابهون إلى حد يسهل فيه القضاء عليهم مع أم بدون مبرر؟ أم هو تحت تلك الأنقاض المريعة من الفولاذ المنصهر والحياة المحطمة والندبات التي تخط المساحة الرمادية حيث كان يرتفع مركز التجارة العالمي في قلب مانهاتن؟ أهو في غزة، في رام الله، أم في القدس؟ لعله تحت أنقاض المدن الأفغانية؟ أم تراه ذلك المكان الذي تبدأ فيه بعد انقضاء زمن الاستعمار تصفية الحسابات مع قيم الغرب؟ أوكوي أنفيزور يريد أن يعود بنا بأسئلته المتفجرة إلى فانون والصورة المجازية المؤثرة التي استخدمها، صورة الـ Tabula rasa، حين طالب بالإطاحة بكل الرواسب وتصفية الحسابات للانطلاق من جديد كعملية مطهرة تمهد لنظام مجتمع عالمي يقوم على أساس إثني وسياسي جديد فيتجاوز كلاً من الاستعمار والغرب، الأول بتناقضاته الجمة والثاني كمحرك وآلة دمج حديثة.



## شبح يحوم

اكتسب كتاب فرانز فانون «المعذبون في الأرض» أهمية أقرب إلى القدسية بالنسبة إلى مثقفي الدول التي ما زالت تدعى بدول العالم الثالث. في كتابها عن سيرة فانز فانون توضح أليس شرقي Alice Cherki كيف تم إما تجاهل أو إساءة فهم هذا الكتاب من قبل «العالم الأول». وعلى الأرجح أن سارتر قد تنبأ بردة فعل الغرب هذه عندما كتب مقدمته المتأججة لكتاب فانون. خلال تجوالنا في قاعات عرض الدوكومنتا (١١) ومشاهدتنا مثلاً لصور مجازر التوتسي على أيدي الهوتو (صور إيال سيوان Eyal Sivan) لا تكف كلمات سارتر عن الطنين في آذاننا حين اتهم السادة المستعمِرين بأنهم خلقوا «عبيداً غربيين» أي «مسوخاً». إذ أنهم في غمرة تعاليمهم الإنسانية أعلنوا من جهة أن لكافة الشعوب المستعمَرة صفات شاملة ومشتركة، لكنهم بممارساتهم العنصرية قاموا من جهة أخرى بتجزئة هذه الشعوب والتفريق بينها. ويبالغ سارتر عمداً في تصوير الكليشهات السائدة، فيضيف أن المستعمِرين لم يأتوا على آخر عملية «ترويضهم» فإذا

"لا هو إنسان ولا هو حيوان، "بل نوع خاص من البشر" درجت تسميتهم بالسكان الأصليين. مخلوق يتلقى الضرب ويعاني من سوء التغذية، مريض، خائف، له الخصال نفسها سواء كان أصفر أو أسود أو أبيض: فهو كسول، غدار، يسرق، يحيا على الفتات ولا يفقه إلا العنف. "إن الغضب إذا لم يجد له منفذاً يدور في مكانه ويرتد على أصحابه، فيفتك بهم وينشر الدمار بين المقهورين أنفسهم." "اقرأوا فانون"، أوصى سارتر، "وستدركون أن العقل الباطن الجماعي للمستعمَرين المغلوبين على أمرهم تؤمّه طيلة فترة عجزهم الرغبة في القتل." أما فرضيات جان بودريار Jean Baudrillard عن الإرهاب التي طرحها في دار الآداب في هامبورغ عقب الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١ تحت عنوان «القتل والإرهاب» فهي تبدو للوهلة الأولى أكثر تحفظاً من مقدمة سارتر، إلاّ أنها ترمي إلى الهدف عينه. بودريار ينتقد مايسميه بـ «فرضية اللاشيء»، القائلة بأنه "في الواقع لم يحدث ثمة شيء يذكر في الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر وأن ما وقع لا يتعدى كونه مجرد حادث عارض على طريق العولمة القادمة لا محالة (. . .) من هذا المنظور لم يقم العمل الإرهابي إلا بالإسراع في مد نفوذ الابتزاز الذي يرضخ له الكون بأسره، الابتزاز من قبل سلطة واحدة واتجاه فكري واحد." بودريار يقارن بين هذه الفرضية و«فرضية الحد الأقصى»، "التي تبرز طابع وأهمية الحدث الذي وقع في الحادي عشر من أيلول والحد الأقصى لتأثيره". كما "أنّ أحداث نيويورك التي زادت من راديكالية الوضع العالمي جعلت في الوقت نفسه العلاقة بين الصورة والواقع أكثر راديكالية". ربما كان هذا هو الموضوع الأساسي في معرض الدوكومنتا الحادي عشر. أو لعله اقتراح بودريار بتغيير قول ماركس من "شبح يحوم في أوروبا، شبح الشيوعية" إلى "شبح يحوم في العالم الرازح تحت نظام العولمة، شبح الإرهاب"؟ هل ستظهر بعد انهيار الشيوعية جبهات جديدة كإيديولوجية تقوم عليها الدول؟ جبهات يصعب تحديدها بخلاف تلك التي كانت قائمة إبان فترة المواجهة بين النظام الشيوعي والنظام الرأسمالي. على أن الخلاصة التي ينتهي إليها جان بودريار تفتقر بالرغم من لهجتها الغاضبة والمباشرة إلى الوضوح: "حين تهاوى مركز التجارة العالمي سقط معه آخر درع واق ونحن ما زلنا نبحث هلعين في شظايا المرآة المتكسرة عن بقايا صورتنا. في موقع الصفر لا يسع المرء إلا أن يردد في قرارة نفسه: هنا في هذا المكان تكون ولو للحظة واحدة قد انهارت دولة عظمى. والشعور الذي يولده إدراكنا لتلك الحقيقة عائد إلى سبب دفين في أعماقنا: ليست المصائب ولا المعاناة وليس البؤس ما يصعب احتماله، إنما السطوة وغطرستها. إن تلك الدولة العظمى وظهورها بهذا الشكل الجديد هو ما لا يمكن احتماله وقبوله."

## التخلي عن الكليشيهات

الرجاء ممن يرى أن نقد الرأسمالية ليس بالأمر الجديد وأن لا مكان للبرامج التربوية في معرض فني، وأن العمارة لا يمكن أن ترتقي إلى منزلة سائر الفنون وأنه يستحسن اقتصار نشر الصور التي تعكس مختلف أوجه البؤس في مدن المعمورة على المجلات المتخصصة، الرجاء منه أن يتخلى عن تلك الكليشيهات والتصورات. إذ أن مثل تلك الآراء عائد بالدرجة الأولى إلى الاعتقاد بأن مهمة الدوكومنتا أن تقدم كل ما هو جديد وحديث وأن الدوكومنتا (١١) على الأخص يجب أن تطالع الجمهور بأعمال فنية تنم عن الموطن الأصلي للقائمين على المعرض. كما يظن البعض أنه يوجد إجماع غير قابل للنقاش عما يمكن اعتباره فناً وأن معرض الدوكومنتا الذي يقام كل خمس سنوات في مدينة كاسل بمثابة المرجع الوحيد له. إلا أن الدوكومنتا لا تطمح إلا أن تكون معرضاً من بين عشرات المعارض التي تهدف إلى التعريف بشتى الوسائل والصور التي يمكن للفن أن يتجلى بها. أما من يذهب إلى القول بأن العمل الفني إنما هو المعرض بذاته فهو محق في رأيه إذا لم يكن يرمي إلى اتهام صانعي المعرض باستغلال الأعمال الفنية لطرح أفكارهم ونظرياتهم، فيتهمهم ضمنياً بالعجرفة والتكبر. إن الدوكومنتا تسعى إلى أن تفسح لنا مجال فهم ما يجري حولنا وإلى تزويدنا بمعرفة تبخل بها علينا صفحات الجرائد وبرامج التلفزيون. والاندفاع الشديد، الذي نلمسه من خلال تظاهرات المعرض، لا ينم عن العجرفة بقدر ما ينم في بعض الأحيان عن السذاجة. أما الأخذ على صانعي الدوكومنتا أن النظرة التي يقدمونها عن العالم إنما هي نظرة الغرب له فعائد إلى تفكير استعماري جديد يتجاهل أن العولمة لا تقف عند الفن، وأن النباهة لا تنحصر ضمن حدود جغرافية معينة. إضافة إلى أن الدوكومنتا بندواتها التحضيرية الخمس التي عقدت في أربع قارات، لا تكتفي بعرض وجهة نظر واحدة بل إنها خير مثال لمعرض يتميز بتقديم وجهات نظر مختلفة: من أمريكا اللاتينية الشاعر كارلوس باسوالدو Carlos Basualdo، المقيم في أمريكا الشمالية؛ من الهند العالم سارات مهاراج Sarat Maharaj، ولد في جنوب إفريقيا يعمل أستاذاً في لندن؛ الناقد أوكتافيو زايا Octavio Zaya، الذي ولد في جزر الكناري ويقيم في نيويورك؛ ومن ألمانيا منظرة الفن أوته ميتا باور Ute Meta Bauer المقيمة في النمسا؛ مؤرخة الفن سوزان غيز Susanne Ghez من شيكاغو؛ وأوكوي إنفيزور نفسه الذي يعتبر كافة أجزاء العالم موطنه.

*ترجمة: ماجدة بركات*

المصدر: صيغة مختصرة من مقال منشور في العدد الأول من مجلة «Kunstforum International»

## منى حاطوم Mona Hatoum

ولدت منى حاطوم سنة ١٩٥٢ في لبنان، كابنة للاجئ فلسطيني. انتقلت سنة ١٩٧٥ إلى لندن للدراسة، حيث تقيم منذ ذلك الوقت. يتكون عملها من معارض، أشرطة فيديو، مجسمات ومواد مستقلة. إنها تهتم بأشكال الإدراك وطرق العلاقة مع الجسد البشري في ثقافات متعددة. وفي العديد من المعارض، التي أقامتها بإنجلترا، حطمت العديد من التابوهات. ما عرض في برنامج دوكومنتا هو مثال جيد عن عملها. خلف أسلاك الشوك الكثيفة يبصر المرء غرفة: مائدة طعام مع كراسيها، أدوات المطبخ، والى البعيد قليلاً سرير، شماعة وفرن. كل هذه الأدوات وهذا الأثاث مرتبط ببعضه البعض بواسطة سلك كهربائي أشبه بأفعى، يشتعل في ضعف



الصورة: Stefan Weidner

*Homebound. Installation shown at Documenta 11.*

وفي قوة ليبعث الحياة في الأدوات والأثاث. المصابيح الكهربائية المختفية خلف بعض الأدوات المنزلية تبدأ بالاشتعال. في البداية تبدو هذه جميلة لكنها تنذر بالخطر، حين ترتفع قوة الكهرباء وينخفض أو يرتفع الأزيز الإلكتروني.

هذا المعرض يحمل عنوان «ملتصق بالبيت»، وهو يسمح لمنى حاطوم بالتعبير عن أحاسيسها المتناقضة تجاه الوطن، شغل المنزل، الأسرة. فالتيار الإلكتروني يرمز من جهة إلى الارتباط والدفء، ومن جهة أخرى إلى التهديد والعنف الذي قد يصدر عن الأسرة. عنوان المعرض يسمى السجن الذي تمثله العلاقات المنزلية، خصوصاً للنساء في المجتمعات التقليدية، ولكن من جهة أخرى أيضاً الإحساس الايجابي بالانتماء للأسرة، هذا الإحساس الذي صرنا نفتقده اليوم في العديد من المجتمعات المعاصرة.



الصورة: Werner Maschmann

*Measures of Distance, 1988 Video, colour, 15 min.*



الصورة من الكتالوج: Mona Hatoum. Phaidon Press.

*No Way, 1996.*



جين فيشر Jean Fisher

# العولمة ونقادها

## نحو ميتافيزيقيا الفضلات

عالم الأجناس:
لكن يا أبي ما الذي سيفعله المرء في هذه الحالة؟
عليه أوّل الأمر أن يضحك

باتريك شاموازو

في البدء كان الفعل، وهذا يعني الجريمة

ميشال سير

**١٣ تمّوز/ أغسطس ١٩٩٦، لنـدن، الطريق السريع ٤١: أقامت منظمة Reclaim the Street حفلاً على الطريق العام حضره حوالي سبعة آلاف شخص، حيث اجتمع الراقصون والمتنكرون في أزياء مختلفة.** وقد قام أربعة رجال بتحطيم الطريق بمطارق الضغط الإلكتروني تحت حماية موسيقى «التكنو» الصاخبة وتنورة دمية مسرحيّة بلغ ارتفاعها ثمانية أمتار، ثم غرسوا الشارع بالأشجار.

**١٦ أيار/ مايو ١٩٩٨، براغ:** اشترك أكثر من ثلاثة آلاف شخص في «حفلة شارع معولمة» فقطعوا الطريق العام المؤدي إلى المدينة بالدمى وقاذفي النيران والأجهزة الصوتية. **وقد برز للحظة مشهد غير قابل للتصديق: إذ تراجع رهط من رجال الشرطة إلى الخلف أمام ساحرة حلوة، راقصة، ذات لون ورديّ. بيد أن الشرطة عادت إلى موقعها من جديد، فوقع اشتباك، جرح واعتقل على أثره الكثير.**

لقد شهد العالم، في السنوات الأخيرة من الألفية الماضية، موجة من الاحتجاجات لم يشهد لها مثيلاً من قبل، نسّقت من قبل المنظمات السياسيّة القاعدية. وما يهمني من أمر هذه النشاطات هي أنها استعارت لغة الكرنفال، وهذا أسلوب تعبير جماعيّ شعبيّ اتسم تقليديّاً بطابعه المناهض للسلطة. ففي سبعينات القرن التاسع عشر كانت معظم الاحتفالات الشعبيّة تمنع في بريطانيا العظمى، لأن الطبقة البرجوازية الصاعدة آنذاك أرادت أن تفرض تصوراتها على المجتمع برمته، وكانت ترى في الارتباط الكرنفالي للسخرية بالانفتاح الجنسيّ والسياسيّ قوّة تمرديّة خطيرة.

لكن الآن انحسرت البادرة الكرنفالية، منسحبة في ظلّ الإرهاب الدمويّ البعيد كلّ البعد عن السخرية. ومع ذلك فإن كليهما نتاج تأثيرات الرأسمالية الشاملة: فكلّ نظام يميل إلى وضع شروط نقده بنفسه. ومن العواقب الوخيمة للعولمة، التي ربما أدّت إلى هذه الأقوال المتذمرة، هو هذا الشعور القاتل بالعجز الناتج عن التواطؤ القائم بين سلطة الاقتصاد والدولة التي تضحّي برفاهية المواطنين وحقوقهم من أجل مصلحة اقتصادية وسياسية، وهذه التأثيرات التي لم تقتصر فقط على أسواق الاستغلال الرأسمالي في البلدان «غير المتطوّرة». ويمنح هذا الموقف المبادئ الإنسانية المعهودة المتعلقة بالعدالة والأخلاق، التي اعتبرت من بعض أنماط ما بعد الحداثة باطلة ولا يمكن الدفاع عنها، شيئاً من المعاصرة مرّة أخرى ويصوغ السؤال حول كيفية تعريفها من جديد وإمكانية تطبيقها.

إن الفنّ التشكيليّ متورّط بالطبع بشكل عميق باستراتيجية السوق الرأسماليّة، بحيث أن آخر النزعات الإنسانية، التي ربما مازال بعض الفنّانين والفنانات متمسكاً بها، باتت مهددة. والمشكلة التي تعترض الممارسة الفنيّة تكمن في علاقة هذه الممارسة بالأخلاق والعدالة ومنح الشخص الفاعل حرّية التصرّف. فهل سيسهم الفنّ في خلق تصوّر جديد للأخلاق؟ وهل يوجد اليوم فنّ يتدخل ضدّ الظلم؟ وأية أشكال يمكنه أن يتخذها، وفي أي سياق يستطيع أن يكون فعّالاً؟ وهل أن السخرية والكرنفال أشكال للفعل والاحتجاج مؤثرة أصلاً؟ ففي التأملات التالية سنحلل بالدرجة الأولى قضيّة الفعل الفنّي، اعتماداً على شخصيّة المحتال Trickster باعتباره شخصيّة رئيسية في الصراع العالمي الشامل بغية استعادة لغة الفعل الذاتي.

بدلاً من أن أنظر إلى العولمة بصفتها شيئاً استلابيّاً تاماً، أودّ أن أتساءل فيما إذا كان الفنّ سيستفيد على نحو فانتازي من بعض مخلفات العولمة. فمن المعروف أوّلاً أن الطريقة التي تتبعها الرأسمالية المعولمة وتقنيتها تنتجان الفضلات والخراب: أي الفائض الفاسد أو تنفقان إنفاقاً غير منتج، وهذه أشياء لا يمكن تقليصها لتكون بضاعة متحوّلة، وكلاهما، الفائض الفاسد والانفاق الطفيلي، يخلّفان الإفرازات والقذارة والفوضى والأفكار المستغنى عنها والحكايات والإيديولوجيات والبشر أيضاً. إنه إنتاج متواصل للغيريّة. ويمكن القول إن الفوضى وانعدام النظام هما معيار الحقيقة الإنسانية. إن من الصعب جداً بالنسبة لبنى السلطة المهيمنة أن تسيطر على هذا الإنفاق

غير المنتج، وحيثما تحقق ذلك فإنه يبقى شكلاً مستتراً من أشكال المقاومة. والفنّ نفسه هو نمط من الإنفاق الفائض عن الحاجة. وفي المواضع التي لا ينضم فيها إلى نخبة المتسلطين، فإنه ينطوي على تراث مديد من النقد على هيئة الهجاء السياسي اللاذع أو الاشتغال على أشكال التعبير الشعبيّة واستعادة ما نبذه التاريخ والإيديولوجيا، لا سيما ذلك الشيء المحسوب على التيّارات الموجهة اهتمامها إلى قضية التحرر النسوي وحالة الملونين، واستخدامها من جديد.

ثانياً: لقد خلقت طرق التجارة منذ زمن بعيد قناة لانتشار الأفكار والمعلومات والتبادل الثقافي، وهذا ينطبق أيضاً على عولمة الأسواق التعاونية والإنترنت. وحتى لو شكونا من بعض أساليب العمل وإيديولوجيات سوق الفنّ المعولم، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل ببساطة، أن هذه السوق شأنها شأن الإنترنت في بنائه لشبكة الاتصالات التي يعتبرها شرعية، لكنه يولّد أيضاً فتوقاً للاختراق والتداول يعتبرها غير شرعيّة. وبينما تعطي المؤتمرات والمعارض العالمية أفضلية لما هو "مقبول" مؤسساتيّاً، فهي توفر في الوقت ذاته مكاناً يمكن أن يستخدمه من هو "مرفوض" لمصلحته: إنها توفر إمكانية تبادل الأفكار والتجارب التي تفلت جزئياً من قبضة السيطرة المؤسساتيّة.

ثالثاً: إن هذه الأماكن هي أسواق حقيقية موجودة في تقاطعات الثقافات المحليّة المختلفة، تكشف عن انقسامات ونزاعات غير محلولة، وتقيم كذلك اتصالاً مثمراً. فالخصوصيات المحليّة راسخة في ذاكرة كلّ شعب من هذه الشعوب: أي الاستخدام الجماعي لبقايا التقاليد العائلية والدينية المتشظيّة، وأنماط الاعتماد على الجسد عبر الشعائر المهيمنة فيما يتعلق بالجنس والطعام والشراب والموروث الشفوي من قصص وتقوّلات أيضاً وتجارة وقتال وترفيه ولهو ودعابة وتهكّم. ومثلما لاحظ مختلف المعلقين، لا يوجد هناك مكان للعلم متجانس، يُحكَم من خلال هدف موحد، أو حقيقة موحدة تحقق ارتباطاً خالياً من التعقيد بين ما هو محلّي وما هو شامل؛ فليس هناك سوى أنظمة فكريّة متباينة قائمة إلى جانب بعضها البعض، وحقائق محليّة ونظريات معرفية تمدّ الجسور إلى بعضها أو لا تمد.

ومع ذلك فإن «ميشيل سير» يرى حاجة شمولية: وهي الرغبة في التبادل أو التجارة، (حتى لو أَضَفْتُ إليهما حالة أخرى تكاد تكون شاملة وهي: روح المزاح)، وتلبية هذه الحاجة مرتبط بإيجاد شبكات للتداول ووسائل وطرق اتصال عديدة لنقل المفاهيم وإغناء الثروة اللغويّة والتجارب. وعلى الرغم من أن هذه الفكرة الرومانسية عن المقاومة الشاملة لا يعتد بها اليوم، لكن علينا أن نفهم على الأقل التبادل والحركة التجارية باعتبارهما حالة ديناميكية لالتقاء الثقافات المحليّة المختلفة.

ويتساءل سير عن كيفية تأمين اتصال موفق، متوصلاً إلى استنتاج مفاده أن من الضروريّ توفّر شرطين متناقضين لتحقيق هذا الهدف هما: أوّلاً الضوضاء، لأن دلالة الرسالة لا تتجلى إلا عبر خلفية الضوضاء، وثانياً الفصل المطلق لذلك الشيء الذي يجب أن تتضمنه، وهو الضوضاء في الخلفية. فهناك طرفا حديث متفقان على إزالة التشويش والاضطراب، أو يقفان ضد أفراد لهم مصلحة في التشويش على هذا الاتصال: "إن إقامة حوار يعني المجيء بطرف ثالث ثم القيام بمحاولة عزله." إن المشكلة الجدلية الأساسية هي ليست مشكلة الآخر الذي هو مجرد صنف، أو تنويع، ذاتيّ، إنما هي مشكلة الشخص الثالث. إن هذا الشخص الثالث الذي يصفه سير بـ «الجنّي» أو «الطفيلي» أو «هرمس» رسول الآلهة الإغريقية أو «دون جوان»، هو جزء لا يتجزأ من النظام: فعبر إدخاله إلى الدائرة تصبح الرسالة غائمة وغير مفهومة، وعبر عزله تكون مفهومة وتصبح تأديتها أمراً مضموناً.

هناك حكاية عن إسهو Eshu، محتال يوروبا Yoruba، يوجد شبيه لها في كوبا أيضاً، توضح لنا ما أراد سير التوصّل إليه. تحدث الحكاية عن صديقين، فلاّحين متجاورين، تعاهدا على الصداقة الأبديّة. بيد أنهما قصّرا في عدم ضم إسهو إلى حلفهما، فقرر أن يلقنهما درساً قاسياً. لقد اعتمر إسهو قبعة حمراء من جهة وبيضاء من الجهة الأخرى وربط غليونه إلى قفاه ثم ركب فرسه بالمقلوب وقطع الحدّ الفاصل بين أرضيّ الفلاّحين. بعد ذلك اشتبك الصديقان في جدال حول لون قبعة الفارس وحول الاتجاه الذي سار فيه، وبلغ الجدال حداً اضطرا معه إلى استدعاء إسهو شخصياً ليفصل بينهما. فاعترف إسهو بأنه هو نفسه كان الفارس، وأن كلا الصديقين محقٌ، ثم أوضح لهما بأنهما مأخوذان بحكم العادة، ويكتمان عنادهما لدرجة أنهما أصبحا غير قادرين على معرفة الحقيقة والقبول بوجهة نظر الآخر.

إن إسهو هو شخص سير الثالث الذي يحدث ضوضاءً بنزوة وعبث، لكي يخلق نموذجاً جديداً للعلاقات. والفكرة التي تكمن وراء ذلك هي أن «النظام» الذي يشهد تشويشاً ثم يحاول دمج هذا التشويش في كيانه؛ يتقدم من مرحلة بسيطة إلى أخرى معقدة. وفي هذه الأيّام تنطوي الحيلة بالطبع على إحداث تغيير مثمر في النظام دون أن تشتد السيطرة القمعية، لأن ماكينة السلطة لا تفرق بين المقاومة العنيفة والمقاومة السلمية، إنما تجرّمهما معاً. ويمكن على الأقل أن ننطلق من أن إدراك الحاجة إلى التغييرات الاجتماعية هو الذي يحفّز عملاء التغيير، وليس العكس، وهؤلاء هم الذين يعملون في منطقة الحدود المتحرّكة بين العلم القديم والحديث.

## الفنّ والفعل

الآن نعود إلى السؤال، فيما إذا كان الفنّ، باعتباره وسيلة فعّالة للتغيير أو المقاومة، سيلعب دوراً في مقارعة السلطة المهيمنة، أم أنه محكوم عليه بأن يكون هامشاً زخرفياً معدوم

## آلان سيكولا Allan Sekula

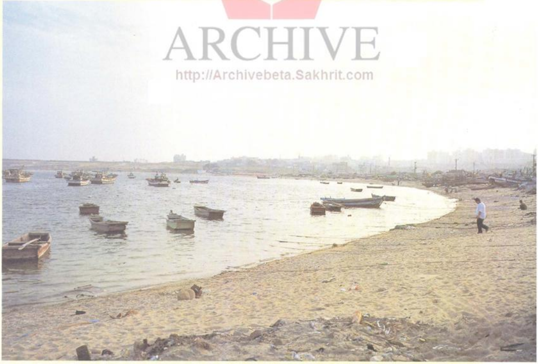
يهتم آلان سيكولا (ولد سنة ١٩٥١ بالولايات المتحدة الأمريكية) بالصراع الذي يعيشه فن الفوتوغرافيا منذ نشأته. إنه الصراع بين الفوتوغرافيا كوثيقة، كتصوير للواقع الاجتماعي، والفوتوغرافيا كوسيط فني مستقل، كفن من أجل الفن. يريد آلان سيكولا بعث الحياة في الواقعية النقدية في مجال الفوتوغرافيا، دون أن يخضع ذلك للتصورات الساذجة التي تدعي أن الصورة الوثائقية هي إظهار للحقيقة. وقد كتب آلان سيكولا لهذا الغرض العديد من النصوص حول تاريخ الفوتوغرافيا الوثائقية، وعرض صوره في سياقات معينة. إنّ صوره ليست عبارة عن وثائق فقط، بل تمتلك أيضاً قيمة جمالية كبيرة؛ إنها صور جميلة.

ومنذ الثمانينات وسيكولا يعمل على العديد من



Unemployment office, Gdansk, Poland. November 1990

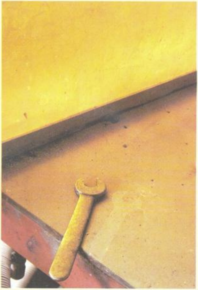




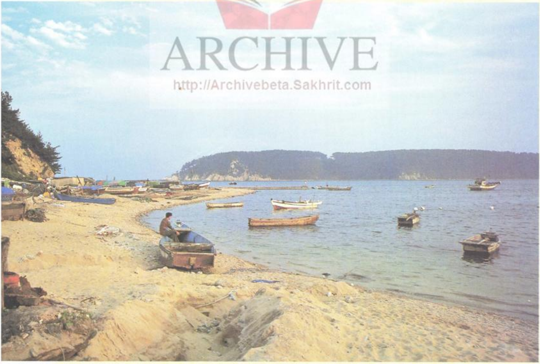
of Ilsan (South Korea)

مجموعات الصور، يحاول من خلالها التعبير عن التمظهرات المعاصرة للعمل (كأحد المفاهيم المركزية للنظرية الماركسية) بوسائل الفوتوغرافيا. إن سيكولا يبحث عن طريق صوره في الرأسمالية المعولمة. ولهذا السبب فهو يعالج في سلسلة صوره قصة الحوت (١٩٩٠ ـ ١٩٩٥)، التي عرضها في برنامج دوكومنتا، الرحلة البحرية. الموانئ الكبرى هي نقط تلاقٍ لتيار البضائع العالمي، أما البواخر الكبرى فتنقل مختلف أنواع البضائع من منطقة إلى أخرى. لكن سيكولا يصور أيضاً الناس الذين يقومون بهذا العمل، والذين عادة لا يظهرون في الصور. والرحلة البحرية ونتائجها على العالم بأسره، هي بالنسبة لسيكولا استعارة ترمز إلى الرأسمالية المعولمة. إن صوره تجعل هذه الاستعارة ممكنة الرؤية.

المصدر:
*Fish Story. Work shown at Documenta 11. Courtesy of the Artist.*
*Fish Story is published by Richter Verlag, Düsseldorf 2002*



*Welder's booth in bankrupt Todd Shipyard.*
*Two years after closing. California. July 1991.*





*Doomed fishing village*

الصلة بما يحيط به. ولكي يصبح المرء ذاتاً فاعلة ومن أجل تأصيل ذاته الفرديّة، وهذا هو في نهاية المطاف المطلب النظري لمعظم المؤلفين الذين استشهدنا بهم هنا، عليه أن يستعيد وعيه، فهو مخوّل بالعمل وهذا العمل يجب أيضاً أن يمتلك موضوعه. وإذا ما أراد المرء أن يكون قادراً على الفعل وأن يمارس بعض صلاحياته على الشؤون المتعلقة بحياته ذاتها، أي أنه إذا أراد أن "يفعل" شيئاً، فلابد له من الارتباط بالسلطة، وأن ينتمي إلى البنى الجمالية والاجتماعية التي تخلق معنى ثقافياً، وتولّد صوتاً سياسياً مؤثراً.

كان فالتر بنيامين أوّل من تناول قضية تخريب التجربة، تلك المهارة Know-how في التعامل مع العالم التي كانت تنتقل شفهيّاً من جيل إلى آخر، بفعل تقنية المعلومات التي تلقّن العلم على الدوام. وقد أكدّ ميشيل فوكو وجهة نظر بنيامين عندما قال إن الذاكرة المصطنعة للثقافة الجماهيرية قد محت ذاكرة الشعب، وفرضت على الناس تفسيرات للواقع "لا تكشف لهم ما كانوا عليه، بل كيف يتذكرون ما كانوا عليه من قبل." وفي هذا الاتجاه يصبّ التصريح الشهير لفريدريك جيمسون Jamesons بأن الرأسمالية لم تستعمر الكرة الأرضية وحدها، بل اللاوعي أيضاً.

وهنا نقف أيضاً أمام السؤال الشائك وهو إلى أي مدى يمكن أن يكون الفنّ عاملاً للتغيير. وإذا ما فكرّنا في الفنّ المعارض أو السياسيّ فتخطر في أذهاننا على الفور استراتيجيات الروّاد التاريخيين: دادا المناهضة للثقافة البرجوازية، وفنّ الستينات والسبعينات الدعائي المعادي للإمبريالية، وفنّ الثمانينات المهتم بالموضوعات وأسئلة الهوية. كانت استراتيجية هذه الفنون معارضة على الأغلب وجدلية، أي الصراع بين موقفين متعارضين، بحيث أن كلّ طرف يدعي عكس ما يقوله الطرف الآخر: وهذا هو شكل من أشكال الإنكار. ومشكلة هذا التضاد أو الإنكار، عندما يظهر قبل كلّ شيء على مستوى الرسالة، هو أنه نادراً ما يساهم، وبدافع ذاتيّ، بتغيير عملية الإدراك، لأنه يُبقي على البنى القائمة أو بنى النظام القائم سليمةً. إن النظام يستطيع امتصاص أيّ رسالة ببساطة، طالما لم تمسّ شفرته بأذى. وعقب النقاشات ما بعد الحداثية، في نهاية الثمانينات، بدا من الواضح أن شكل المعارضة، باعتباره احتجاجاً يتقبل اللغة نقطةً للانطلاق، لا يمكن له أن يمثّل استراتيجية مقاومة جمالية ومؤثرة، فيكون منهجاً لاستعادة التأثير. وإذا ما انقلبت بسهولة مفاهيم الخطاب المعطى فإنها تبقى محددةً من قبل السلطة المتمتعة بالامتيازات، ويمكن احتواء هذه المفاهيم وضمها إلى كيانها بيسر، بل أنها تمنح السلطة إمكانية تعريف حدودها من جديد أو توسّعها. هذا لا يعني أن التضاد لا يمكن أن يكون قويّ الأثر، إنما فقط يجب أن يسند من قبل القوى الأخرى، لكي يحدث تغيّر في ميزان القوى يكفي لتحقيق الانفتاح على مضامين أخرى. وإذا ما استخدم المرء لغةً مختلفة تماماً أو نظاماً مشفّراً مختلفاً بالكامل، فذلك يعني أن المرء لم يعد يمتلك أيّ قاعدة للاتصالات.

ومن خلال الموقف المعارض، الذي تمنحه الرسالةُ امتيازاً، يتحوّل العمل الفنّي إمّا إلى حامل للمعلومات، شأنه شأن الإعلام الجماهيري نفسه، أو أنه يواجه خطر الانحسار إلى مجرد مظهر اجتماعي ثانويّ. وينسى في هذا السياق حقيقة أن الفنّ بالذات هو لغة وبنية تهدفان إلى التعامل أمام المُشاهد بدلالات لا يمكن تفسيرها بسهولة عبر خطاب رمزيّ مشفّر فتنخرط فيه. فالمشكلة قائمة على التفكير في كيفية ربط التجربة المعطاة التي فرضتها الثقافة السائدة على الناس بالتجربة المباشرة للحياة اليومية، لإحداث تغيير في الإدراك. فهل نستطيع أن نتصوّر أساليب مقاومة فنيّة ونقديّة واستعادة التأثير لا تستند إلى المعارضات الثنائية binary، وهل هناك إمكانيات لاستخدام اللغة المتوفرة استخداماً نقدياً مرناً بحيث أن الخطابات المؤسساتيّة والنظم المركبة تفقد سلطتها وحقيقتها معاً؟

ثمّة تكتيك متاح يقوم على أن لا نبرز ما نعرفه كلنّا بصفته شيئاً صادماً، إنما على إظهار الجانب الصادم في كل ما يبدو لنا أليفاً ولطيفاً، أو نزع الألفة عما هو يوميّ. هذا يعني أن التأثير الفعّال لكلّ استراتيجية جمالية مرتبط بكيفية فهم علاقتها بالمشاهد وتشكيل هذه العلاقة، وكيفية انتظام الأنا في حقل الدلالات الممكنة التي يفصح عنها العمل الفنّي. هذا هو مكان المسؤولية الأخلاقية، وهو في الوقت ذاته المكان الذي يغيّر فيه الفنّ مفاهيم الخطابات القائمة من خلال تعبئته لتناقضات اللغة: فهذا الذي يجعل الذات محدودةً يقدم في الوقت نفسه مفتاح تحرره من نماذج التفكير المقيّدة. وهذا يعني في الواقع تمكّين الذات المشاهدة من التخلص من الأنا المراقبة، المشرفة على كلّ شي، فتفتح نفسها لتتعرف على ما يقع خارجها، أي التعرف على الغيرية. وإذا ما كان الحديث اليوم، كما كان في السابق، يدور حول البعد الأخلاقي أو السياسي للفن، فيمكنني أن أزعم بأن هذا البعد غير موجود بالدرجة الأولى على مستوى الموضوع، إنما على مستوى طبيعة العلاقة بالذات المشاهدة وفقاً للنظام الماديّ والنحويّ.

أولاً وقبل كلّ شيء: ما هو المحتال وأين يوجد؟ إنه ظاهرة شاملة، ومن جملة ما يشمله هذا التعريف هو: هرمس في بلاد الإغريق القديمة والغُراب والأرنب والكلب البرّي في شمال أمريكا، والأرنب البرّي في المكسيك وملك القرود في الصين وربّ القطيع "غانيشا" وذو رأس الفيل في الهند ولوكي الأسطوري الاسكندنافي وبولتشنيلا في كوميديا الفنّ الإيطالية، و«ليغبا» لدى قبائل الفون في بنين و «إهسو» لدى قبائل يوروبا في نيجيريا، اللذان أبحرا على سفن العبيد فقطعا الأطلسي حيث استحال أحدهما إلى إيجو - إيلغوا في كوبا والآخر إلى بابا ليغبا في هاييتي وسغنيفاينغ مونكي لدى

الأفارقـة الأمريكيين. إن مـا يجمع بين كلّ هذه المخلوقـات المعقـدة هو الانحراف المتـعدد الأشكال المتـداخل بمظاهر من اللغة والتأويل مع الفوارق بين الفرد والمجتمع والكون.

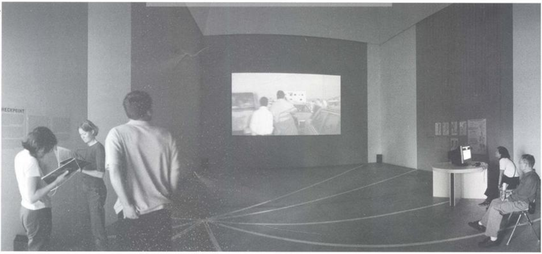
هناك سمتـان للمحتال تبدوان لي جـديرتين بالاهتمام بالنظر إلى مـسألة الأخـلاق الممكنة ومـشكلة الفـعل. الأولى هي النقص الـظاهر في السلوك الأخــلاقي حـسب مـقـــاييس "المجتمع المحترم". فالمحتال إذاً كذّاب غـير قابل للإصلاح ودجّال ولصّ وعرّاف وشـبقيّ على نحـو مرضيّ وممثل أدوار ومهرّج وكـاهن وحرفيّ متعدد المهن ومـحرضّ على الإجرام وهو في ذلك كلّه نهم لا يروى له غليل. والمحـتال يفـضّل محـوراً من الفتـحات الجـسدية يجـمع بين الطعام والتـغوّط والجنس ثم يدمجها كُلّها في ضحكَة وقحة. وحالما يتجاوز، أو تتجاوز بصيـغة المؤنث، الحدود المرسومة عبـر تقصيه آثار الأوضاع الاسـتدلالية غـير الطبيـعية، محـاولاً استغـلالها لمصلحته؛ فإنه يطالبنا بإعـادة النظر في تصوّرنا عن المسؤولية الأخلاقية بعمليات إبداعية واجتماعية.

والثانية هي أن المحتال يتولى تقليدياً مهمة الوسيط والمترجم بين الفضـاء الإنساني والإلهي، أو بين اللغات المختلفـة والأنظمة الخطابية. هذا يعني أن المحتال يعبّر عن المسافة الفاصلة للغيرية عبر تلاعـبه باللغة. والمحتال هو شـبح إيجابي النزعة تكون السوق الواقعة عند تقاطع الطرق ملعـبه ومراحه، حيث ملتقى الشعوب زماناً ليـتبادلوا البضائع والنكات السـاخرة والشتائم والعلاقات الجـنسية: إيجو - إيلغـوا كان حامـياً لتقـاطعات الطرق، ويقال إن هرمس اخترع مفردات تفيد المتاجرة. وتبتدع السوق لغتها الخاصة المتـفق عليها، وهي مرتع لتفريخ الألفاظ الجديدة التي يخـتلط فيها الجديد بالقديم الذي أقصته الثـقافة النخبوية، متناسيةً إياه أو نبذته باعتباره بلا قيمة. والمحتال ليس له علاقة بالترجمة والتـأويل فحسب، إنما باللغة أيضاً المرتبطة بالتبادل الاقتصادي، أو بعبارة أفضل، إنه يكشف إلى أي مدى تكون الترجمة مـرتبطة باقتصاد التمايز والاخـتلاف الذي يعيد البقية الفائضـة إلى دورة الاستخدام المفيد. وإذا كانت الغيرية حقّاً هي تلك التي تخلق موقفاً خطابياً مـتماسكاً وتتبناه فإن ما نُبذ باعتبـاره شيئاً مغايراً هو في الواقع ليس هامشيـاً، بل شيئاً خفـيّاً كامناً، وحاضـراً كذلك في جوهر كلّ خطاب حـضوراً فعّالاً. وفي هذه النقطة يلتقي المحتال بصفـته مترجماً ووسيطاً بالشخص «الثالث» و«بالمراوغ» معاً.

## الفكاهة غير محسوبة العواقب

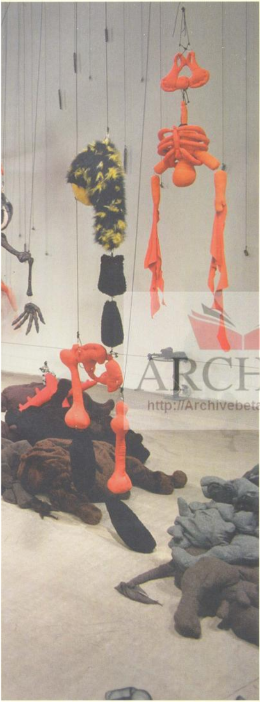
في حكايات السكّان الأمـريكيين الأصليين غـالباً مـا يخطئ المحتال هدفه، لكنه يتوصل بدلاً من ذلك إلى معرفة جديدة. إضافة إلى ذلك فإن هذه المعرفـة التي يكتسبها المرء عن طريق حدث طارئ أو غير متوقع تنطوي على بُعد أخلاقي، حتى لو وقع هذا الحـدث عـبر تصـرّف أناني أو لا أخـلاقي: إن هذا الأمر يستند إلى موهبة التفسـير وانتزاع الاحترام لغيرية الآخر المختلف من ناحية اجتماعية.

وهكذا يبدو المحـتال شخصـاً غير أخـلاقيّ، لأنه يضع موضع الشكّ الرموزَ المشفّرة «الصحيحة» للتصرف الحضاري، إضافة إلى أنظمة الطبقات الهرمية الساعية إلى إبقاء كلّ شيء في محله المناسب بالضـبط. والحـقيـقة أن المحـتـال لا يعبـأ قطّ بما هو «مناسب» ولا «بالمكان المعـيّن». إنه مـرتحل دائمـاً، موصـول بالأرض وعائم فـي آن، وهو أستاذ مـاكر في عـتبـات الحقب الزمنية وفي السخرية والتـصنّع والمداراة. واقتـراناً بعملـها



Installation view: From/To. Installation: Fareed Armaly. Film: Rashid Masharawi

الصورة: Werner Maschmann




## أنيت ميساجر Annette Messager

أنيت ميساجر المولودة في فرنسا سنة ١٩٤٣، تعالج في صورها التجارب العاطفية، التي من شأنها أن تهز تصورات الإنسان المعاصر عن نفسه وفهمه لنفسه كجوهر عاقل. وفي معارضها المتعددة، اشتغلت ميساجر منذ بداية السبعينات على الرسوم والصور وعلى تماثيل من مواد رطبة كالقماش والصوف، ووسائد ودمى هشة. ميساجر تعود إلى سوريالية فنانين مثل بطاي السحرية والايروتيكية، فتخلط المضحك والمرعب مع عالم يبعث




ظاهريا على الثقة. مجسماتها في مدينة كاسل تبدو عند النظرة الأولى كحديقة حيوانات منكمشة ودمى من قماش. وفقط عند النظرة الثانية يدرك المرء أن كل هذه الحيوانات مشوهة، وأنها تقبع في غرف التعذيب، مجرورة أو معلقة على الأسلاك. إن هذا التجسيم يغرق في ضوء دافئ، ويبدو في الآن نفسه رهيباً وباعثاً على الثقة.

*Articulated - Disarticulated, 2001 - 2002.*
*Installation shown at Documenta 11.*



أوضحت فنانة الـ Performance، المكسيكية الناشطة في الميدان الاجتماعي السياسيّ يسوسا رودريغس Jesusa Rodriguez بأنّ التكتيك الذي تقترحه هو التكتيك المشبع بالفكاهة، "ليس بمعنى النُكتَة العديمة الأساس أو الإباحية، بل الدعابة الساخرة باعتبارها نمطاً وأسلوباً لرؤية العالم من زوايا متعددة، ثم التوقّف لإدراك لانهائية العالم، مما يتيح لنا رؤية ازدواجية هذا العالم والتباسه وتفاهته المضحكة، رؤية تامة من خلال مسافة معيّنة. وما أقترحه هو: دعونا نكون مزدوجين ملتبسين، ننتهك المحرّم؛ فبالازدواجية ثمّة شيء يسمح لنا أن نشهده في الأحلام وحدها، مثلما السفاح العائلي. دعونا نكون مزدوجين، ليس الازدواجية اللاإرادية، بل المقصودة، التي نجعلها هدفاً لنا. فلنستغل ما هو مضحك وفاشل ونحوّله إلى إمكانية للنمو والارتقاء من أجل أن نتعرف على أنفسنا. أقترح بالضد من النظام والإتقان وجمود التمثيل، المسرحيّ المزعوم والجديّة الرهيبة للمسرح المكسيكي، أقترح أن نكون مزدوجين، لا لكي ننجح في خلق «مسرح الجماهير»، إنما لتلبية حاجة أساسيّة لا تقل ضرورة عن الطعام، وهي الحاجة إلى التعبير بصورة علنية واضحة."

إن الموقف الكرنفاليّ الماكر ينشأ من الحاجة إلى أساليب عمل أخلاقية وإلى استراتيجيات تجديد واستعادة التأثير، فالأمر يتعلّق بإمكانية الفعل، والمطالبة من جديد بلغة للعمل عبر قوّة الخيال الخلاّق. وإذا ما قام فهمنا للعالم، إلى حد بعيد، على التصورات والإيديولوجيات المعطاة، فحينئذ سيتميّز الفنّ الماكر بالمعرفة قبل كلّ شيء، أي المعرفة القائمة على أننا لا نتعامل مع عالم من «الحقائق» البديهية، إنما مع عالم من الخيالات المؤسساتية التي تسفر عن نفسها بصفتها مسخاً بشعاً؛ عالم لا يكون فيه الفنّ انعكاساً «لواقع» حقيقي، بل تظاهراً زائفاً تزيد التجربة من وطأته علينا وتدفعنا إلى تفسير نتائجه. إن فنّاً كهذا يتطلب استخداماً مقتدراً وفعّالاً للغة وتوجيه نداء مباشر للمشاهد ليساهم في عمليه التأثير. وهو يؤكّد على إرجاع الإنفاق الفائض عن الحاجة، البقيّة الباقية والديون وما هو مستبعد ومضطَهد، إلى دورة الحياة من جديد، والسعي أيضاً إلى الاستيلاء المرن والنفعي على الرموز المشفّرة المهيمنة والتلاعب بها. وهذه التركيبة، أي الشكلّ الفنّي المرن والمتنوّع، قادرة أبداً، بالنظر إلى بنيتها الداخلية، على إنجاز هذه المهمّة. حتى لو تعرّضت سمعة هذا الشكل الفنيّ إلى الإساءة بفعل اللغة العالمية المتجانسة المتفق عليها Lingua franca فإنه، مع ذلك، يتمتع بمزايا كثيرة. هو يتجنّب هرمية الرسم والنحت الرجولية الغربية المستحدثة، وهو من ناحية تاريخية ليس "مُلكاً" خاصاً بالفنّ الغربي. فالفنّان ليس مرتهناً بالمرسم، بل هو كالمحتال، حرفيّ بعدّة مليئة بالأفكار والمعدّات التي يمكن تركيبها في كلّ مكان وربطها بكل ما هو متيسّر في ذلك المكان المعني. إن هذا الشكلّ يخلق جدولاً منتظماً Matrix ومفهوماً عالمياً يمكن أن يملأ بمختلف المحتويات من ثقافات زمنية، مكانية مختلفة. ونظراً إلى تباين حجم التغيير لدى الثقافات المشتتة عن بعضها، فإن باستطاعة هذه التركيبة Installation أن تستوعب الكثير من الأبعاد المكانية، الجغرافية والزمنية، التاريخية. وتتيح هذه التركيبة عملياً إمكانية التفاعل النشيط مع المشاهد الذي تعيد له الكثير من حريّة التصرّف وفقاً لبنية الدلالة المؤلفة من مضامين مختلفة في أشكال بارامتريّة Parameter متغيّرة القيمة.

فما الذي يمكن أن يقال بعد في هذا السياق، وبكلّ هذه العجالة؟ إذا ما فكرّنا في قدوم مبدعي الثقافة القادمين من أصول ولغات متنوعة في التسعينات من القرن الماضي وتواجدهم في أسواق الفنّ والعلم الغربيين، سيصبح من الواضح أن هؤلاء قد حملوا معهم تربةً خصبة للعبة فنتازية بارعة مع التكتيك غير القابل للترجمة، ما بعد الاستعماريّ، وما وراء الثقافيّ transkulturell، التكتيك الأمريكي الجنوبي ذي الأصل الأوروبيّ، التكتيك ما بعد - بعد الحداثيّ الماكر.

والسؤال هو هل تجرؤ مؤسسة فنّ عالمية على احتضان الفكاهة المتطفلة للمخادع، الذي سيفعل دائماً "شيئاً مختلفاً" غير متوقع، لتقع هي نفسها من الداخل في أزمة تتلخص فيما إذا كان بإمكانها أن تلعب دور السوق الواقعة عند التقاطع، أي أن تكون مكاناً للاجتماع واللقاءات القائمة على الصدفة، حيث تنشأ فيه لغات ومعارف وعلاقات جديدة.

"إن الكثير من الفضيلة عملٌ يا ولدي، وليس بالأمر الجيّد أن ننسى الـ هنا باسم الـ «هنا» و الحياة باسم «الحياة" ... باتريك شاموازو.

*ترجمة: حسين الموزاني*

المصدر: First published in: Documenta 11, Plattform 5: Exhibition. Hatje Cantz Verlag 2002

بيبليوغرافيا مختارة:


- Patrik Chamoiseau: Solibo Magnifique. Éditions Gallimard, Paris 1988
- Michel Serres: Le Parasite, Bernard Grasset, Paris 1980
- Michel Serees: Hermes. Literture, Science, Philosophy. The Hopkins University Press, Baltimore and London 1982
- Lewis Hyde: Trickster Makes this Word. Mischief, Myth and Art. Farar, Straus, Giroux, New York 1998
- Michel de Certeau: La Prise de Parole et autres écrits politiques. Éditions du Seuil, Paris 1994
- Robert D. Pelton: The Trickster in West Africa. University of California Press, Berkeley 1980, S. 35
- Paul Radin: The Trickster. A Study in American Indian Mythology. Schocken Books, New York 1972
- Jean Fisher (ed.): Reverberations. Tactics of Resistance, Forms of Agency. Jan van Eyck Editions, Maastricht 2000
- Coco Fusco: Corpus Delecti. Performance Art of the Americas. Routledge, London and New York 2000



## سيف الله صمديان Seifollah Samadian

سيف الله صـمديان المولود سنة ١٩٥٤، ينـتمي إلى المصورين الفوتوغـرافيين ومخرجي الأفـلام الوثائقية المشهورين في ايران. لقد عمل إلى جانب آخرين مع المخرج السينمائي كيارو ستامي، وحصل سنة ١٩٩١ على الجائزة العـالمية لفن التصـوير، وهو ناشر المجلة الفوتوغرافية تزوير. وقد عرضت في دوكومنتا بعض أفلامه. إنها غالبا أفلام قصـيرة، تصور لحظات أليفة وشخصية في المجتمع الايراني المعاصر. الفيلم الذي



*The White Station, 1999. Film still, 35 mm, 10 min. Film shown at Documenta 11.*

يحمل اسم «المحطة البيضاء» صوره صمديان من إحدى غرف بيته الذي يقع في عمارة كبيرة في طهران. إنه يصور امرأة تنتظر الحافلة إبان عاصـفة ثلجية. الشارع تلون بالأبيض بسبب الثلج المتسـاقط، النقطة السوداء الوحيدة هي هذه المرأة في ثيابهـا السوداء، التي تحتـمي بمظلة من الثلوج المتساقطة في غـضب. ولمدة تسع دقائق سيـتم عرض ذلك. المرأة هي بطلة منفردة، تقاوم قوى الطبيعة، و لكنهـا ترمز في نفس الآن إلى وضعية المرأة في ايران عموماً. الأصوات الوحيدة في الفـيلم هي هبوب البرد ونعيق الغربان، والصوت المنخفـض، بسبب من الثلوج، للسيارات العابرة. ومثل العديد من المساهمـات التي عرضت في دوكومنتا، فان عمل صمديان يجـمع هو الآخر بين جمال جذاب وطاقة رمزية ونقدية ـ اجتماعية كبيرة.

## شهرة فيض جو Chohreh Feyzdjou

شهرة فيض جو، اليهودية الأصل، المولودة سنة ١٩٥٥ في طهران، والتي توفيت في باريس سنة ١٩٩٦، تم عرض العديد من مواضيعها، التي تبعث على الحزن الكبير، في برنامج دوكومنتا. أما المواضيع فهي عبارة عن برطمانات، وسائد صغيرة وكبيرة، ووثائق ملفوفة معلقة بسقالة. المواضيع الصغيرة تحمل



الصورة: Stefan Weidner

كلها ملصقة كتب عليها "إنتاج شهرة فيض جو". إن هذا يبعث على الإحساس كما لو أن المرء موجود بدكان بقالة يعرض كل منتوجات الفنانة. ولكن كل هذه المنتوجات تبدو متسخة، قبيحة وقديمة. إن هذه المنتوجات هي أكثر انتماءاً الى عالم فان وميت، منها الى عالم الأحياء. إنها تعبير عن الحزن والاستلاب والنفي. وفي الوقت الذي تعرض فيه فيض جو "منتوجاتها" كبضائع في دكان، تنتقد في نفس الآن تجارية الفن المعاصر. حتى الوثائق الملفوفة تشبه أكثر منشفات المطبخ القديمة أو ضمادات الجراح الممتلئة بدم متخثر.



*"Boutique "Product of Chohreh Feyzdjou", 1973-1993*
*Installation shown at Documenta 11.*



الصورة: Stefan Weidner

فالتر بنيامين    Walter Benjamin

# العمل الفني في عصر استنساخه التقني

## فصل من دراسة نُشرت عام ١٩٢٧

لَطالما كان العمل الفني دائماً ومن حيث المبدأ قابلاً لأن يعاد إنتاجه. فما صنعه الإنسان يصير دوماً في الإمكان أن يحاكيه سواه من البشر. ينطبق ذلك على تلامذة الفن فيما يؤدون من تدريبات، كما ينطبق على كبار المبدعين حين يعملون على نشر وتعميم إنتاجهم، ثم أخيراً على الباحثين عن الربح من وراء ذلك. وفي مقابل هذا كله لا نلبث أن نتبين أن إعادة إنتاج الأعمال الفنية بالطرق الآلية بات حديث العهد، فقد دخل التاريخ في فترات متقطعة وعلى مراحل متباعدة، وإن يكن على نحو تنامت كشافته بسرعة خاطفة. فاليونانيون لم يعرفوا سوى نوعين من عمليات إعادة إنتاج الأعمال الفنية هما الصب والصك. فهم لم يعيدوا إنتاج الأعمال الفنية على نطاق واسع إلا في قوالب من البرونز المصبوب، أو الطين المحروق، أو العملات. وما عدا هذه الوسائط فقد كانت الأعمال الفنية في ذلك الوقت أحادية لا قبل لإعادة إنتاجها. وباكتشاف الحفر على الخشب صار فن الغرافيك ممكناً للمرة الأولى، فهو قد سبق تعميم الكتابة عن طريق الطباعة بوقت طويل. ولعل ما أحدثته الطباعة من تحولات مهولة في صناعة الأدب من خلال إعادة إنتاج الكتابة آلياً لمن الأمور المعروفة للكافة، إلا أنها تعد بالنسبة للظاهرة محط التأمل هنا في بعدها العالمي حدثاً أحادياً خاصاً، وإن كان له من الخطر ما له. وإلى جانب الحفر على الخشب اكتشفت خلال القرون الوسطى (الأوروبية) تقنيتان، ألا وهما: النقش على النحاس مباشرة، والحفر عليه باستخدام المواد الكيميائية الحمضية، ثم تقنية الطبع على الحجر في بداية القرن التاسع عشر، أو ما صار يعرف بفن الـ «ليتو».

هكذا حققت تقنيات إعادة إنتاج الأعمال الفنية بطبعها على الحجر مرحلة جديدة بالفعل. فهذه التقنية الرفيعة المستوى تميزت على سابقاتها من دهن الرسوم على الحجر إلى النقش على الخشب أو الحفر الكيميائي في سطوح النحاس، بأن مكنت لفن الحفر (الغرافيك) أن يعرض للمرة الأولى منتجاته في الأسواق ليس فقط بكميات كبيرة، على النحو الذي كان مألوفاً حتى ذلك الوقت، وإنما بالمثل في أشكال متجددة ومتنوعة كل يوم. هكذا صار في إمكان فن الحفر أن يرافق الحياة اليومية بنقوشه المصورة، ومن هنا فقد بدأ يلاحق فن الطباعة. ولكنه ما أن اكتشفت الصور الضوئية (الفوتوغرافيا) حتى تم تجاوز فن الطباعة على الحجر، وهو الذي لم يكن بدوره قد مضى على اكتشافه إلا عقود قليلة. ذلك أنه مع التوصل لإعادة إنتاج الصورة ضوئياً أمكن لليد أن تتحرر للمرة الأولى من القيام بمهام فنية على درجة قصوى من الأهمية كي تستأثر بوظيفتها، العين الشاخصة في العدسة وحدها. ولما كانت العين ترصد على نحو أسرع من اليد وهي ترسم، فقد أمكن دفع عملية إعادة إنتاج الصورة بشكل رهيب حتى أمكنها أن توازي سرعة الحديث المنطوق. وهكذا صار في إمكان المصور السينمائي أن يثبت الصور على البكرة في معمله بنفس سرعة الحديث الذي يجري على لسان الممثل. ومن ثم أمكن القول بأنه إذا كانت الطباعة على الحجر من وراء إصدار المجلة المصورة، فإن التصوير الضوئي يحمل بين أحشائه صدور الفيلم الناطق. ومع نهاية القرن التاسع عشر بدأت محاولات إعادة إنتاج النغم، حيث أدت هذه الجهود المتضافرة إلى وضع عرّفه «بول فاليرى» بقوله: "كما يفد الماء إلى دورنا قادماً من بعيد، وكذلك يفعل الغاز وتفعل الكهرباء لتكون رهن إشارتنا لمجرد حركة باليد لا تكاد أن تلحظ، كذلك صرنا نزود باللوحات الفنية والمتابعات النغمية التي صارت تأتينا بحركة خفيفة من اليد تكاد أن تكون محض إشارة خاطفة، وكذلك تغادرنا بمثلها."

في منعطف القرن التاسع عشر بلغت تقنية إعادة الإنتاج حداً من التطور جعلها لا تقتصر على أن تجعل كافة الأعمال الفنية المتوارثة موضوعاً لعملياتها، وأن تحدث أعمق التحولات فيما تخلفه تلك الأعمال من أثر، وإنما تزيد على ذلك بأن تنتزع لنفسها مكانة خاصة في إطار تقنيات صناعة الفن. ولدرس ما بلغته هذه التقنيات من تطور ليس هنالك ما هو أكثر إفصاحاً من تجلياتها المتمثلة في إعادة إنتاج العمل الفني، وفن السينما، وكيفية انعكاس هذه التجليات على الفن في صوره المتوارثة.

مهما بلغت إعادة إنتاج العمل الفني أقصى درجات الإتقان، فإنه ينقصها أمر هام، ألا وهو الـ «هنا» و «الآن»، اللذان يتميز بهما كل عمل فني، أو بعبارة أخرى وجوده المتفرد في الموقع الذي يتجلى فيه. فعلى هذا التواجد المتفرد، وليس على أي شيء آخر توقفت العمليات التاريخية التي خضع لها العمل الفني أثناء المراحل التي مر بها. وتندرج في هذا الإطار التغيرات التي طرأت على بنيته المادية (الفيزيقية) على مر الزمان، ناهيك عن التحولات التي ربما طرأت على علاقات

ملكيتـه. ولا يمكن الـتعـرف على آثار الأولى إلا بإجـراء التحـليلات الكيـميائيـة أو الفيـزيائية، أمـا بالنسبة للثانية (علاقـات الملكية) فهي مـوضوع تراث لا سـبيل لمتابعـته إلا ابتداء من الموقع الأصلي للعمل الفني. ذلك أن وجود العمل الفني (الـ «هنا» و «الآن») هو الذي يحـدد مصداقيـتـه. أما عمليات التحليل الكيـميائي على سطح عمل فني مصنوع من البرونز فيـمكن أن تساعد على التحـقق من مصداقيتـه، كما يساعـد على التحقق من مصـداقية وثيقـة ترجع إلى القرون الوسطى بإقامة الدليل على أنهـا تنتمي إلى أرشيف يعود إلى القرن الخامس عشر. على أن مجـال المصداقية برمته لا ينطبق على تقنيـات إعادة الإنتـاج فضـلاً عمـا عداها من تقنيات (كأنواع وأعداد نسخ الموناليزا، مـثلاً، التي أنتجت على مدار كل من القرن السابع عشر، والثـامن عشر، والتاسع عشر).

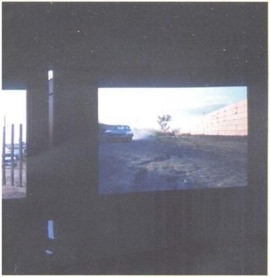
فبينما يحتفظ العمل الفني الأصلي بمصداقيته كاملة في مقابل إعادة إنتاجه يدوياً، وهو ما جـرى العرف على أن يسبغ عليه صفة التزوير، فإن هذا لا ينطبق على إعادة إنتاج العمل الفني آلياً. وعلة ذلك مزدوجـة: فهو بإعادة إنتاجـه آلياً يصبح في مقابل الأصل أكثر استقلالاً من محاكاته يدوياً، إذ أن ذلك قد يمكّن في حالة الصـورة الضوئية، مثلاً، من إبـراز وجهة نظر العمل الأصلي، الأمر الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالاستعانة بعدسة متحركة يختار لها زاوية محددة (وهو ما لا يتاح أصلاً للعين البشـرية) أو باللجوء إلى تقنيات مـعينة كالتكبـير، أو تبطئ سرعة التقاط المشاهد، وهو ما لا قبل للبصر الطبيعي أن يأتي به، هذا أولاً. كما أنه باستطاعته، ثانياً، أن يضع صورة الأصل في مواضع وسياقات لا قبل لـه أن يحققها كأن يمكنه من التوجه نحو مستقبليه، وذلك إما على هيئة صور ضوئية، أو اسطوانة تسجيـلية. فالكاتدرائية تغادر مكانهـا لتنتقل إلى استوديو أحد محبي الفنون، والعمل الموسيقي الذي يؤدّى في قاعة فسـيحة أو في الهواء الطلق بمصاحبة جـوقة إنشاد صار يمكن الاستماع إليه في غرفة محدودة.

لإن كان من الجائـز ألا يتعرض السياق الذي يـقدَم ناتج إعادة إنتاج العمل الفني في إطاره لاستمرارية العمل الفني، إلا أنه ينفي تواجـده (الـ «هنا» و «الآن») في جمـيع الاحـوال. وإذا كـان ذلك لا يصدق على العـمل الفني وحـده، وإنما ينطبق بالمثل على مـشهـد طبيـعي قد يعـرض على مشاهـد لأحد الأفلام، فـإن ما يدور في هذه العمليـة يمس العمل الفني في صميم جوهره على نحو يفوق حساسية الخبرة الطبيعية ذاتها. فمصـداقية الشيء تشكل جوهر كل مـا يمكن أن يتواتر عنه، وذلك ابـتـداءً من اسـتـمراريتـه المادية ووصـولاً إلى شهـادته التاريخـية. ولما كانت الثانيـة مؤسسة على الأولى، فـإن ما يحدث في عمليـة إعادة الإنتاج من انفراط الأولى عن قـبضة الإنسان، يحدث بالتبـعية للثانية، إذ تصير الشهـادة التاريخية للشيء في مـهب الرياح. لا مماراة في ذلك، وإن كـان الذي يتـرنح بالفعل في مـهب الرياح هو مصـداقيـة الشيء ذاته. (فأسـوأ عرض ريفي لمسرحية «فاوست» يتفـوق على عرض فيلم عن فاوست في أنه يقف، ولو من حيث المبدأ، على قدم المنافسـة مع العرض الأول لهذه المسـرحية في «فايمار». فـما يمكن أن تستدعيه ذاكرة المشاهـد من مخزون تراثي أمام خشبة المسرح لا سبـيل لأن يحدث في مواجهة شاشـة السينما ـ من ذلك مثلاً: أن صديق غـوته في شبابه «يوهان هاينريش مِرك» إنما يقبع خلف شخصية «مفيستو».)

خلاصة القـول فيما نحن بصـدده هنا يتمحـور حول مـفهوم تفرد الخبرة بحيث يمكننا أن نقول إنّ ما يصيبه الضمور ويذوي في عصـر إعادة إنتـاج العمل الفنـي هو هذا التفـرد. وإن ما يحدث هنا لمؤشـر دال خاصة وأن خطره يتعـدى مجال الفن. ذلك أنه يمكن القول إنّ تقنية إعادة الإنتـاج تفصل كل ما يعاد إنتاجه عن مجال التراث. فهي عندمـا تستنسخ ما يعاد إنتاجه إنما تضع في مكان حـدوثه المتفرد كـثرة لا حد لهـا. وعندما تسمح للعمل المستنسخ أن يتوجه إلى المتلقي في موقعه، فهي إنما تضفي عليه طابع الحاضر. إن كلتا هاتين العمليتين تؤديان إلى زعزعـة مهولة للمـوروث والتراث، إلى زعـزعة تشكل الوجـه الآخر للأزمـة الراهنة ولتجـدد البشـرية. وإن هاتين العمليـتين لعلى صلة وثيقـة بالحركات الجـماهيـرية في وقتنا الراهن. أما أقوى وأعـتى ممثليها فهو الفـيلم السينمائي. وإن خطورته الاجتمـاعية لهي الأخرى في أوج تألقـها، وإن كان يكمن في طياتها بالذات جـانبها الهدام التطهيري مـتمثلاً في تصفية الموروث الثقافي بما يحمله من قيم. ولعل هذه الظاهرة تتبـدى بوضوح في الأفلام التـاريخيـة الكبرى. كمـا أنها لا تتوقف عن ضم مواقع جديدة إلى مجالها. فعندما أطلق «آبل جانس» Abel Gance صيحـته عام ١٩٢٧: "إن شكسـبير، ورمبرانت، وبيتهوفن سيصنـعون للسينما أفلاماً... إن كافة الأساطيـر، ودعاة الأديان، بل الأديان نفسـها ترتقب بعثـها الضوئي، وها هم أنصاف الآلهة يتزاحمون على الأبواب."، عندئذ كـان يدعـو، دون أن يقـصـد، إلى تصفـيـة شـاملة للموروث الثقافي.

خلال الحقب التـاريخية الكبرى تتحول من بين مـا يتحول مع أسلوب الوجـود الشامل لـلجمـوع البشـرية، الطريقـة التي يدركون بها حسـياً. فالنهج الذي ينظم به الإدراك الحسي ذاته لدى البشر، ذلك الوسيط الذي تتـم هذه العملية عن طريقه، ليس طبيعياً وحـسب، وإنما يحمل أيضاً طابع التاريخ. فزمن هجرات الشـعوب الذي فيه نشـأت كل من صناعة الفنون في العصر الرومـاني المتأخر، ومخطوطة «نشأة الكون» البـيزنطية المزودة بالرسـوم والمحـفوظة في «فـيينا» (ترجع إلى القـرن السادس الميلادي تقريباً)، لم يعرف فناً مـختلفـاً عن فنون الإغريق وحسب، وإنما أيضاً إدراكاً حسياً مـختلفاً. ذلك أن عالمي «مدرسة فيـينا»: «ريجل» و«فيكهوف»، اللذين عارضا

## شانتال أكرمان Chantal Akerman

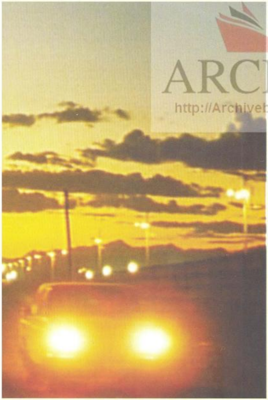


الصورة: Werner Maschmann

أحد أهم الأعمال التي تمت الإشادة بها، والتي عرضت في دوكومنتا، ما قدمته المخرجة السينمائية البلجيكية المولودة سنة ١٩٥٠ شانتال أكرمان. أكرمان اكتسبت شهرة كبيرة في السبعينيات والثمانينيات كمخرجة سينمائية طليعية ومدافعة عن حقوق المرأة. مساهمتها في برنامج دوكومنتا تحمل



الصورة: Chantal Akerman, video still

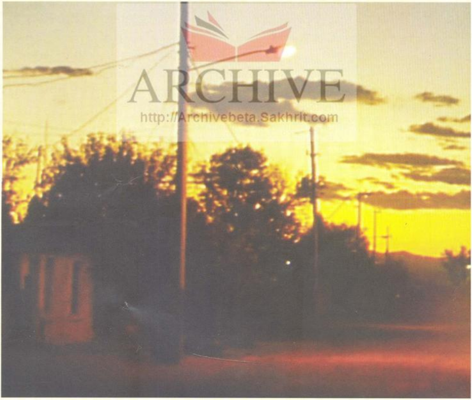


الصورة: Chantal Akerman, video still

عنوان «من الجهة الأخرى»، وهي عبارة عن فيديو فيلم. يعرض ثمانية عشر جهاز تلفزيون وشاشتين سينمائيتين صوراً ومشاهد للحدود المكسيكية - الأمريكية المحروسة بدقة، والتي يحاول عبورها يومياً المئات من المكسيكيين طلباً لحياة أفضل في الولايات المتحدة الأمريكية. أحياناً لا تظهر صور الفيديو سوى أسلاك الحدود، وأحياناً أخرى تظهر صوراً التقطت من على ظهر الهيليكوبتر لمطاردة شرطة الحدود الأمريكية من السماء للميكسيكيين. إن صور الفيلم وثيقة محزنة عن التفاوت بين ما يصطلح عليه العالم الأول وما يصطلح عليه العالم الثالث، وكيف يستحيل تجاوز الحدود الفاصلة بينهما، حتى في زمن ما يسمى بالعولمة.

*From the Other Side, 2002. Film Installation on for 18 Monitors and 2 Screens. Produced by Corto Pacific, Paris, and Chemah I.S.*





التركيز على تراث الإغريق والرومان، ذلك التراث الذي ظلت تلك الفنون مدفونة تحت ثراه، كانا أول من استخلص منها ما يفيد التعرف على تنظيم الإدراك الحسي في زمانها. وعلى الرغم من اكتشافاتهما الضافية في هذا المجال، إلا أن حدود ما توصلا إليه تمثلت في أنهما اقتصرا على مجرد الكشف عن المعالم الشكلية التي ميزت الإدراك الحسي في العصر الروماني المتأخر. فهما لم يحاولا، بل ربما لم يخطر ببالهما أن يبينا الطابع الاجتماعي لتلك التغيرات التي طرأت على الإدراك الحسي. أما في الوقت الحاضر فشروط مثل هذا الاستبصار أفضل. وإذا كانت التغييرات الطارئة على وسيط الإدراك الحسي، وهي التي نعاصرها الآن، تفهم على أنها انحسار الخبرة المتفردة، عندئذ يمكن الكشف عن شروطها الاجتماعية.

لعله من المفيد أن نوضح تفرد الموضوعات التاريخية الذي سبق أن اقترحناه بمثال من مفهوم تفرد الموضوعات الطبيعية. ونعرّف هذه الأخيرة بأنها تجلي الشيء البعيد مهما كان دانياً لمرة واحدة. ففي عصر يوم صيف نتابع فيه باسترخاء سلسلة الجبال على الأفق، أو فرع شجرة يلقي بظله على آخر ساكن، هذا إنما يدل على «استنشاق» تفرد هذه الجبال وفرع الشجرة ذاك. من خلال هذا المثال يصير من اليسير علينا أن نتبين الطابع الاجتماعي لتدهورظاهرة الخبرة المتفردة في وقتنا الراهن. ومرجع هذا التدهور ملابستان مرتبطتان بالأهمية المتنامية للجماهير في حياتنا. وهو ما يتمثل في الرغبة الأكيدة من جانب الجماهير الراهنة لتقريب الأشياء مكانياً وإنسانياً، بنفس القدر الذي تنزع فيه إلى التغلب على تفرد كل خبرة أصلية من خلال تلقي إعادة إنتاجها. فنحن نتبين كل يوم بما لا يحتمل الشك أن ثمة حاجة ملحة إلى تملك الشيء عن قرب في صورته، أو بالأحرى في نسخته المصورة، أي في مستنسخه. ولعل الاستنساخ الذي يطالعنا في تصاوير المجلات و«الأخبار الأسبوعية المصورة» يتميز على نحو جلي عن الصورة. فبقدر ما نجد التفرد والاستمرارية ملاصقاً للأخيرة، بقدر ما تتصف الأولى بالعبور الخاطف والتكرارية. فنزع القشرة والغلاف عن الشيء وتدمير تفرده يشكل معلماً لإدراك حسي تعاظم لديه « توجه ذهني نحو كل ما يبدو متشابهاً في العالم»، حتى أنه يستخلصه أيضاً من كل ما هو متفرد عن طريق عملية الاستنساخ. وهكذا يتبدى في مجال المشاهدة ما نلحظه في الحقل النظري من اضطراد أهمية الإحصاء. فتوجه الواقع نحو الجماهير، شأنه شأن توجه الجماهير نحو الواقع يشكل عملية بالغة المدى بالنسبة للفكر وللرؤية في آن.

إن تفرد العمل الفني يطابق ارتباطه الوثيق بسياق التراث. ولاشك أن هذا التراث ذاته يتمتع بقدر لا بأس به من الحيوية والتحول. فمثلاً تمثال «فينيس» كانت مكانته عند الإغريق الذين جعلوه موضوعاً لطقوسهم الدينية، تختلف عنه لدى كهنة القرون الوسطى الذين رأوا فيه صنماً يجلب الشؤم والنحس. على أن ما وقعت عليه أعين كل منهما هو تفرد هذا العمل. فقد كان التعبير الأولي عن توطين العمل الفني في نسق تراثه يتمثل في الطقس. وكما نعلم، فإن أقدم الأعمال الفنية كانت في أول الأمرفي خدمة الطقوس السحرية، ثم في خدمة الطقوس الدينية من بعد. ولذلك فمن الأهمية بمكان ألا يحدث أي فصل بين تفرد العمل الفني ووظيفته الشعائرية. وبعبارة أخرى يمكن القول إنّ القيمة الوحيدة للعمل الفني «الأصلي» إنما تنهض على ارتباطها الوثيق بالطقس الشعائري الذي فيه تجلت قيمته الاستعمالية الأصلية والأولى. ولا بأس أن تتخذ هذه القيمة الاستعمالية ما شاءت من الأشكال، فهي حتى في أشد الممارسات الجمالية دنيوية إنما تتبدى في ثوب طقس علماني. فالممارسة الجمالية الدنيوية التي تبلورت في عصر النهضة وسادت على مدى ثلاثة قرون متصلة، ما لبثت أن كشفت بوضوح عن تلك الجذور بمجرد أن تعرضت لأول هزة كبرى. ذلك أن الفن عندما استشعر دنو الأزمة (الأمرالذي صارمفروغاً منه بعد ذلك بمائة عام) من خلال صعود أول وسيلة إعادة إنتاج ثورية بحق، ألا وهي الصورة الضوئية (التي جاءت متزامنة مع أولى بشائر الاشتراكية) جاء رد فعله بأن وضع نظرية «الفن للفن» التي صارت بدورها لاهوتاً للفن. ومن أحشاء هذه النظرية خرجت فكرة لاهوتية سالبة تقول بالفن «الخالص»، الذي لا يرفض وحسب أن يكون له أية وظيفة اجتماعية، وإنما بالمثل أي تعريف يتصل بأي موضوع. (كان «مالارميه» أول من بلغ هذا الموقع الإيديولوجي في مجال الشعر.)

إن الوقوف على هذه السياقات لا مناص منه إذا ما أردنا أن نتفحص العمل الفني في عصر استنساخه التقني. ذلك أنها تمهد لعملية التعرف التي تلعب دوراً حاسماً هنا، وهي التي مفادها أن إمكانية استنساخ العمل الفني يحرره للمرة الأولى في التاريخ من تواجده الطفيلي في حضن الشعائر الطقوسية. فالعمل الفني المستنسخ سيظل دائماً وبشكل مضطرد إعادة إنتاج لأعمال فنية قابلة للاستنساخ. فمن اللوحة الفوتوغرافية، مثلاً، يمكن استخراج العديد من النسخ، وهنا يصبح التساؤل بلا معنى أي منها هو الأصل. ففي اللحظة التي يسقط فيها مقياس أصالة العمل الفني تصبح الوظيفة الاجتماعية للفن وقد تحولت برمتها تحولاً ثورياً. فبدلاً من أن يؤسس الفن على الطقوس الشعائرية يصبح مؤسساً على ممارسة مختلفة، هي ممارسة السياسة على وجه التحديد.

يتم تلقي الأعمال الفنية حسب توجهات عدة يمكننا أن نستخلص منها قطبين، أولهما يؤكد على العمل الفني، وثانيهما على قيمة عرضه. فإنتاج الفن يبدأ بموضوعات تقوم على خدمة الطقس الشعائري، بحيث يكون من الأهم بالنسبة لها أن تكون متواجدة على أن تشاهد. فحيوان الأيل الذي صوره إنسان العصر الحجري على جدران كهفه كان أداة

سحرية. فإنسان ذلك الزمان كان يعرض تصاويره على من يتعامل معهم من الناس، ولكنه كان يخص بها الأرواح في المقام الأول. كما يبدو اليوم أن القيمة المؤسسة على طقس (ديني) تلح على أن يظل العمل الفني محجوباً عن الناس. فبعض تماثيل الآلهة كانت مشاهدتها قاصرة على الكهنة في الغرفة المخصصة لممارسة الشعائر الدينية، وبعض صور العذراء يعلوها غطاء يحجّبها طوال العام تقريباً، كما أن بعض التماثيل في كاتدرائيات القرون الوسطى الأوروبية تستعصي على الرؤية بالنسبة لمن يقف بمساواة الأرض. إلا أنه مع تحرر الممارسات الفنية من ربق الطقوس الشعائرية أصبح من الممكن إتاحة عرض منتجاتها على الملأ. فإمكان عرض تمثال نصفي يمكن أن يبعث هنا أو هناك، لهو أيسر من عرض تماثيل آلهة تظل قابعة في موقعها الثابت داخل المعبد. كما أن إمكان عرض لوحة فنية يكون أفضل منه بالنسبة لفن الرقش أو الرسوم على القماش الذي تغطى به الجدران باعتبارهما سابقين على فن اللوحة. وإذا كانت عملية تقديم قداس كنائسي قد لا تقل عن عرض عمل سيمفوني، فقد نشأت السمفونية في اللحظة التاريخية التي تمكنت فيها أن تتفوق على القداس الكنائسي من خلال عرضها على الملأ.

مع تنوع طرق إعادة إنتاج العمل الفني تنامت إمكانية عرضه إلى حد بعيد، بحيث أدت الإزاحة الكمية بين قطبيه إلى ما يشابه ما حدث في عصر الإنسان الأول، أي إلى تحول كيفي لطبيعته. فكما كان العمل الفني لدى الإنسان الأول يقوم بشكل مطلق على قيمته الطقسية، حيث كان أداة سحرية في المقام الأول، لدرجة أنه لم يدرك باعتباره عملاً فنياً إلا بعد ذلك بحين، فإن العمل الفني يقوم في يومنا هذا على التأكيد على قيمة عرضه، وهو ما يجعله يحمل وظائف جديدة تماماً أبرز ما نعيه فيها الآن هو جانبها الفني، ذلك الجانب الذي سيصبح بدوره هامشياً في وعي مراحل تاريخية قادمة.

على أية حال فمن المؤكد أن الصورة الفوتوغرافية في الوقت الراهن ومن بعدها الفيلم السينمائي يقدمان أفضل دليل على صحة هذه القناعة.

مع ظهور الصورة الفوتوغرافية بدأت قيمة العرض في خسف القيمة الطقسية للعمل الفني على طول الخط، لكن هذه الأخيرة، أي القيمة الطقسية، لا تنزوي بلا مقاومة. فهي تمد خطوطاً دفاعية تتمثل في محيا الإنسان. لذلك فليس من باب المصادفة أن نجد تصوير الوجه البشري في مركز الصورة الفوتوغرافية. فمن خلال طقس تذكر الأحباء البعيدين أو الراحلين عثرت القيمة الطقسية للصورة على ملاذها الأخير. فعن طريق التعبير الخاطف على محيا الإنسان يلّوح لنا وللمرة الأخيرة من خلال الصور الفوتوغرافية الباكرة تفرد التجربة الجمالية. ولعل ذلك هو ما يسبغ عليها طابع الحزن والحنين الدافق، وذلك الجمال الذي يندر أن نجد له مثيلاً. إلا أنه ما أن ينسحب الإنسان من مركز الصورة الفوتوغرافية حتى تنتصر للمرة الأولى قيمة العرض على قيمة الطقس. ولعل الأهمية الكبرى للفنان «آتجيه Atget» تنبع من أنه جسد هذه العملية. فهو قد صور شوارع باريس حوالى عام ١٩٠٠ وهي خالية من البشر تماماً. لذلك فقد وصف عن حق بأنه صور باريس وكأنه يصور أحد الجرائم في موقعها. ذلك أن موقع الجريمة يكون بدوره خالياً من البشر، فتصويره إنما يستهدف القرائن. والحق أن لقطات «آتجيه» تعد فاتحة لتحول التصوير الفوتوغرافي إلى أداة لتقديم القرائن على عمليات تحول التاريخ. وهذا هو ما تنطوي عليه أهميتها السياسية. فهي تتطلب تلقياً من نوع محدد، إذ لم يعد يتفق معها التأمل الحالم الحر. ذلك أنها تبث القلق في المتلقي الذي يستشعر بدوره أن عليه أن يبحث عن طريق محددة تفضي إليها. هذا بينما تقدم له المجلات المصورة دليلاً يستكشف به معالم الطريق، حيث يستوي هنا أن يكون صحيحاً أو خاطئاً. ففي هذه المجلات تصبح الكتابة أمراً لا غنى عنه. ولعله من الواضح أن تلك الكتابات لها طابع مختلف تماماً عن ذلك الخاص بعناوين اللوحات. فالتوجيهات التي يتلقاها مشاهد الصور في المجلات من خلال الكتابة لا تلبث أن تصبح أدق وأكثر إلزاماً في حالة الفيلم السينمائي حيث تبدو وجهة نظر كل صورة محددة سلفاً من خلال تتابع اللقطات السابقة عليها.



فالتر بنيامين

*ترجمة: مجدي يوسف*

المصدر: Walter Benjamin: Illuminationen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1977.

فاطمة اسماعيل Fatima Ismail

# الدوكومنتا والانحراف الكارثي

## الفن كوجود نقي لم يعد صيغة معاصرة في التعبير

«مطلوب». سفاح النساء يختار ضحيته في الأربعينيات من العمر. يظهر بعد منتصف الليل وحتى الساعات الأولى من الصباح ... يعيش بالقرب من كاسل. وضع هذا الإعلان ملاصقاً لإعلان الدوكومنتا، على جدران محطة القطار في كاسل وكان هذا هو العمل الفني الأول الذي شاهدته لحظة وصولي من فرانكفورت. ما هي إلا لحظات قليلة حتى اكتشفنا أن هذا الاعلان وضع كتحذير حقيقي لوجود سفاح في مدينة كاسل يقتل النساء بالفعل، ولم يكن عملاً فنياً.

تعلمت من الدرس وقررت أن أكون حذرة، إذ يبدو أن الدوكومنتا هذا العام سوف تطرح علينا مفهوماً جديداً. وصلت إلى متحف فريدريتسيانو، كانت درجة الحرارة بكاسل ٣٥ درجة مئوية، وأحسست بالظمأ الشديد، وكانت هناك خمس ثلاجات في مدخل المتحف، بها آيس كريم. دفعت ثمن واحدة. وقبل أن أنصرف فوجئت بالبائع يعطيني كتالوج عن هذا المشروع الفني! أحسست بالخديعة مرة أخرى.

هذا الخلط، الذي حدث لي ولغيري من النقاد، هو نتاج اتساع مفهوم الفن في الآونة الأخيرة واستيعابه لمساحات من التداخل بين ما هو متخيل وما هو واقعي.

كان هذا حتى الدورة العاشرة لمعرض الدوكومنتا عام ١٩٩٧ التي أشرفت عليها ووضعت ثيمتها الناقدة الفرنسية كاترين دافيد. مع كاترين دافيد بدأ معرض الدكومنتا يعيد تشكيل القيم ووجهات النظر ومفاهيم الفن المعاصر، فكان تميز الدورة العاشرة للمعرض، كما أعلنت كاترين، في قدرتها على خلق نماذج نقدية لتفسير ملامح الخيال المعاصر. في ظل التغيرات التي فرضتها الناقدة كاترين دافيد، تعرضت الدوكومنتا لانتقادات كثيرة بسبب تحولها عن مشروعها التأسيسي الذي نشأت من أجله منذ خمسين عاماً.

إذا كانت كاترين دافيد قد أسهمت في توجيه المعرض إلى وجهة سياسية بالأساس من خلال الثيمة التي وضعتها «السياسة والشاعرية» إلا أن هذا التوجه جاء على استحياء، فقد كان المنطق البصري لا يزال هو الفيصل في تحديد مفهوم المعاصرة في الفن.

وقد بلغ اختلاف التوجه تطرفه مع الدورة الحادية عشرة والتي أقيمت في الفترة من منتصف حزيران/ يونيو وحتى منتصف أيلول/ سبتمبر من هذا العام، وفي إطار المناخ التنظيمي الذي فرضه الكيوراتور الأمريكي، النيجيري الأصل، أوكوي إنفيزور، وذلك بانخراط الدوكومنتا بكل ثقلها في تحدٍ أساسي مع التناحرات السياسية والتعارضات الاجتماعية والثقافية. ظهر هذا في إعلان البعد التأسيسي للدورة الحادية عشرة للدوكومنتا بخمسة محاور رئيسية، تشمل أربعة موائد حوار وورش عمل وكتباً وبرامج سينمائية وعروض فيديو، هذا بالإضافة إلى المعرض. تمثل المحاور الأربعة المشروع النظري والثقافي للدوكومنتا (١١).

المحور الأول: مؤتمر عقد في فيينا في آذار/ مارس ٢٠٠١ تحت عنوان «الديمقراطية لم تتحقق». والثاني: بعنوان «تجارب حقيقية»، عقد ببرلين في شهر حزيران/ يونيو ٢٠٠١ و«العدالة الانتقالية وعمليات الواقع والتصالح»، عقد في نيودلهي بالهند. والمحور الثالث: هو «الكريولية» أو تحول سكان أمريكا اللاتينية من الأصل الأوروبي وقد عقد بسانتا لوشيا ٢٠٠١. المحور الرابع: كان بعنوان «تحت الحصار»، ويركز على المدن الإفريقية: جوهانسبرج، كينشاسا ولاجوس وقد عقد بمدينة لاجوس. وقد مثل المعرض المحور الخامس كما ذكرنا.

ماذا يعني هذا التحول الكارثي لمشروع الدوكومنتا؟ وهل يعد هذا تحولاً أم انحرافاً عن الهدف الذي من أجله تأسست الدوكومنتا؟

أولاً: انتقال المؤسسة التي تسيطر على هذا الحدث من أوروبا إلى المؤسسة الأمريكية، برئاسة كيوراتور أمريكي لهذا الحدث، وهو ما يعني انتقال الهيمنة في تحريك عالم الفن من المؤسسة «الأوروبية» التي كانت تصنع الصيرورة التاريخية لعالم الفن، إلى هيمنة جديدة ذات ملامح مختلفة تماماً وهي ما تسمى بـ «المركزية الأمريكية». وهو ما يدعونا إلى تأمل الموقف، إذ لا يمكننا أن نتأمل الدكومنتا الحادي عشر من خلال تعرفنا على فلسفة الكيوراتور ومحاولة فهم توجهه، دون فهم ما ورائيات هذا التحرك الجديد. هذا يحدث إذا ما كان الإطار العام لم يختلف، أما وقد اختلف، فعلينا قراءة الحدث من زوايا أكثر تعقيداً للتعرف على تلك الماورائيات.

إن اختيار إنفيزور في حد ذاته إشارة ما لهذا التحول أو هذا الانحراف. فهو عالم اجتماع سياسي بالأساس، وهذا مؤشر على رغبة المؤسسة الجديدة في تحويل نطاق «الدوكومنتا (١١)» كإجراءات نقدية للأنظمة بشموليتها بعيداً عن إطار المنطق البصري الذي يحدد علامات المعاصرة، ووضعها في نطاق أشمل للمشروع، يغيّر أويعكس المنطق الذي ساد أثناء هيمنة

أوروبا كمركزية ثقافية وفنية باعتبارها هي التي كانت تحدد المعنى المناسب للإمكانيات الفنية في استكمال إجراءات المشروع.

حاول إنفيزور أن يتجاهل المركزية ويفرض منطقاً ديمقراطياً في إجراءات المشروع، وذلك من خلال ابتكار ما يسمى بالمحاور الخمسة لطرح سياق مختلف، يخترق به وجهة نظر المعرض إلى التحرك فيما وراء الحدود. بمعنى آخر إلى اللامساحية، وبالتالي يقضي على السياق التاريخي للمعرض بكاسل، وهو قرار عمدي. ومن ناحية أخرى إلى استحداث وسائل جديدة تتمثل في توسيع مفهوم العرض إلى التداخل مع نُطُق أخرى من الشبكات الاجتماعية والسياسية، تشكل حدود الخطاب الدولي، وذلك بطرح رؤية عامة لعوالم ونماذج مضادة وأفكار تشكل الموضوع الفني.

إن هذا الزعم، الذي أعلنه إنفيزور بضرورة تفتيت المركزية والقضاء عليها بالانتقال إلى نقاط بعينها تصنع نصوصاً متجاورة للأنماط الثقافية المتاحة في العالم، ما هو إلا تفسير عملي لهيمنة «العولمة». فقد فرض الصيغة المركزية على الهوامش بانتقاله وحركته نحوها، وبالتالي أصبحت المركزية شكلياً غير محققة، ولكن هذا إذا ما استسلمنا لفهمها من زاوية تقليدية، وقد تمَّ استبدالها بالنموذج الواحد المعمم، وحرمت تلك المواقع من احتفاظها بالمسافة التي تضمن لها حرية الجدل والحوار وحق رفض ما ينص عليه النمط المعمم.

ومن ثم نجد أن قناعة إنفيزور بأن الحركة التاريخية في مجملها تميل نحو تطوير رموزها الثقافية بتحويلها إلى مدركات حسية، تستطيع بالتالي القضاء على جميع الحدود وأشكال الفصل.

إن المحاور الأربعة النظرية تجعلنا نميل إلى تأمل هذه الدورة، باعتبارها انحرافاً عما سبق، إذ أن العرض الفني مثلاً لم يكن هو الأساس، ولا الأعمال الفنية التي تكشف عن علامات تتطور بحكم نموها داخل المنطق البصري. وهو بعد علينا تأمله، إذ أن هذا يعني تفريغ الفن من مقومات وجوده الجمالية وانتهاء هذا الدور القيمي للفن، واستدعاء أدوار مستعارة من أنظمة خارجية.

كل هذا يجعلنا نتساءل حول واقع ومستقبل الفن بمعنى حفظ وجوده من خلال اختلاف نوعه عن سائر وسائل التعبير الأخرى. هذا الخلل والارتباك يعودان إلى أن ما تم عرضه بالمعرض هو الشكل التطبيقي للأفكار الكبرى التي تمت مناقشتها. فكانت معظم المشاريع المختارة تسجيلية، وتوثيقية، تثبت أو تدين تلك القضايا التي فجرتها المتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الأخيرة وخاصة فنون دول ما بعد الاستعمار. لذلك اعتمد العرض في الأغلب على الإعلام: الفيديو، الكومبيوتر، السينما، والفوتوغرافيا.

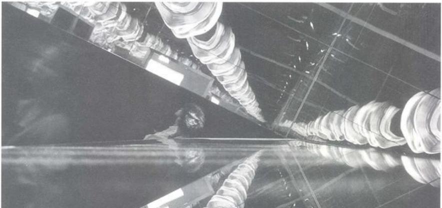
طرحت الدوكومنتا مجموعة مشاكل وأفكار كبرى حول مصير الفن، من بينها: أن الفن كوجود نقي لم يعد صيغة معاصرة في التعبير، وأصبحت النُطُق الأخرى التاريخية والسياسية والاجتماعية في تشابكاتها مع الفن هي الخطاب المعاصر.

انتقل الفن إذاً على أرضية جديدة تبعد به عن الأصول الأولى لجنسه، بل إن النظام الذي وضع فيه العرض جعل من ادعاءات الأصولية التي حافظت عليها الدوكومنتا في المعارض السابقة، في نسيج المعارض الفنية اليوم، ادعاءات هشة.

كما انتهت فكرة متحف المائة يوم، والتي كانت أحد الاهداف الأولى لمشروع الدوكومنتا.

فكرة ظهور زعم جديد بتفتيت المركزية، بالانتقال إلى الهوامش في أماكنها، والاقتراب من المناطق النائية وهو مظهر حقيقي لعولمة ما بعد الاستعمار. وقد تحقق ذلك من خلال الحوارات والمؤتمرات التي ركزت عليها المؤسسة في هذه الدورة مجهودها.

انتهت الدوكومنتا بطرح التساؤل الكبير عن الدورة القادمة كيف ستطور مشروعها، بعد أن وضعت خطاباً معاصراً أفرغ الفنَّ من نوعه؟



الصورة: Stefan Weidner

Asymtote: Flux-Space 3.0. Mscapes 2002.

## لويز بورجوا Louise Bourgeois

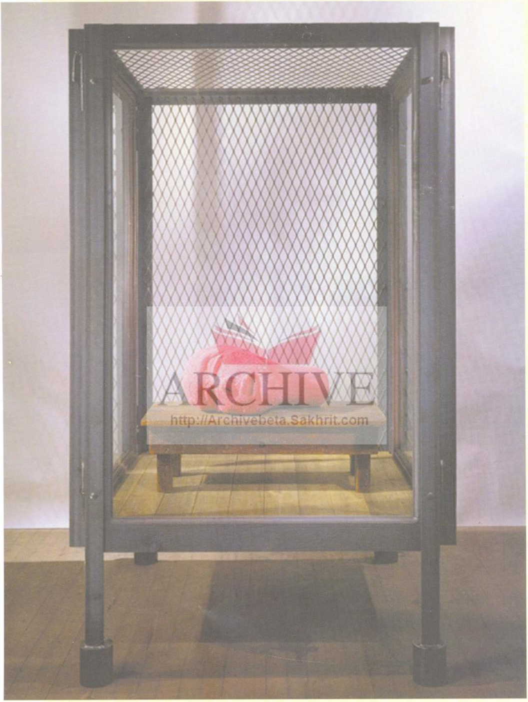
تعتبر لويز بورجوا من أهم نحاتي القرن العشرين، حتى لو أن اكتشافها جاء متأخراً. ولأنها تشتغل على مواد مختلفة، ولأن عملها متنوع جداً، فلا يمكن حسابها على مدرسة فنية معينة. ولدت لويز بورجوا سنة ١٩١١، تابعت دراستها في الثلاثينات في باريس عند فرناند ليجي، ثم رحلت سنة ١٩٣٨ مع زوجها إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وفي السبعينات اشتهرت في الأوساط الفنية بفضل تجاربها المستفزة على مواد غير معهودة. وحتى بالنسبة إلى الحركة النسوية تحولت إلى رمز. ولكن لم يكتشفها الجمهور الواسع إلا في الثمانينات. تتكون أعمال لويز بورجوا من أعمال مجردة وأخرى مجسمة، بدءاً من الرسومات وحتى المجسمات الكبيرة. إن عملها يكوِّنُ عالماً مستقلاً، شخصياً وذاتياً، رغم أن




الصورة: Werner Maschmann

The Insomnia Drawings, 1994 - 1995. Installation shown at Documenta 11.

المرء يقف أيضاً في أعمالها على تأثير نحاتين آخرين مثل رودين، برانكوزي وبروس ناومان. أما الغرف التي تم عرضها في برنامج دوكومنتا فهي سجون ومسارح وأقفاص ومخابئ في الآن نفسه. والتماثيل التي تملأ الغرف توقظ الإحساس بالألم، الحزن والحيرة، ولكن بالهدوء و الوعي أيضاً.



الصورة: Documenta 11

كارل هاينس كول Karl-Heinz Kohl

# الوجه الآخر للعولمة

## عن التوترات المثمرة بين الثقافات

يبدو أن مصطلح العولمة على الطريق الأوفى لتجسيد واقع العصر الذي نعيشه. على أنه كان من الأنزه أن نتكلم عن «أورو ـ أمركة» العالم أو تغريبه. فالأنماط الاقتصادية والحياتية التي يطغى عليها الطابع الرأسمالي الغربي، والتي بدأت تكتسح العالم بعد انهيار الشيوعية، توحي بذلك. إلاّ أنه يتم غض النظر عن أن التطور المتسارع للعولمة خلال العقد الأخير لايمثل سوى نقطة نهاية مؤقتة لمسار تاريخي انطلق مع اكتشاف العالم الجديد قبل خمس مائة عام. فالاستعمار والحركة التبشيرية إلى المسيحية كانا قد مهدّا الطريق لانتشار نمطي التفكير والحياة الغربيين على أوسع نطاق. وهذان العاملان الأساسيان ساهما في فتح باب الأسواق في وجه السلع الأوروبية على مصراعيه. وتبعاً لما تقدم تكون أوربَنَةُ العالم الثقافية والسياسية قد سبقت العولمة الاقتصادية بدون شك، ووضعت لها شرطاً أساسياً لايمكن التغافل عنه.

من جهة أخرى، انطلقت المقاومة ضد سيطرة الغرب الموجودة حتى بعد الاستقلال الشكلي للمستعمرات السابقة، في البداية في مجالي الثقافة والدين. وعلى عكس توقعات منظري الحداثة، استعادت القيم التقليدية مكانتها السابقة.

بدأت في نهاية السبعينات حركة ثقافية عالمية مناهضة، وذلك مع خلع الشاه الموالي للغرب، وسيطرة الملاهات على الحكم في إيران. فانتشرت الأصولية الإسلامية سريعاً في أفغانستان وباكستان، في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا والسودان. أما في الهند، فقد عمد المتطرفون الهندوس إلى مقاومة عولمة الثقافة. وحتى في الولايات المتحدة الأمريكية نفسها بدأت بعض الحركات البروتستانتية الأصولية تظهر مقاومة علنية ضد العمل على التوحيد التام لأشكال الحياة والفكر في العالم، معتبرة إياه تفكيكاً للتقاليد والأعراف الأخلاقية السائدة.

### هل هو توحيد فعلي للثقافة في العالم؟

ومن المتناقضات الغريبة أنه بدأ يظهر ماكان يتوقعه بعض المثقفين المتشائمين من أمثال أورتغاي غاسيت Ortega y Gasset و كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss. إذ بدأ هذا المجال الثقافي الموحد يواصل انتشاره. فلم تنج مدينة آسيوية واحدة ولانظيرة لها في أمريكا اللاتينية من محلات سلسلة الأكلات السريعة الأمريكية؛ أما مشروب الكوكاكولا فيمكن للمرء الحصول عليه في الأحراش الافريقية تماماً كما يحصل عليه في جزر المحيط الهادىء. واكتسحت قمصان الـ «تي شورت» أرياف بلاد العالم الثالث لتحل بذلك محل الأزياء التقليدية بألوانها المختلفة الزاهية. وبفضل المنتجات الجذابة لصناعة التسلية الحديثة تنشر السينما والتلفزيون الأفكار ونمط الحياة نفسها في كل أنحاء العالم. والظاهر أن انقراض الثقافات يماثل انقراض فصائل الحيوانات والنباتات في العالم.

لكن الظاهر الخارجي يخدع. وإذا تمعن المرء جيداً لوجد خلف هذا التشابه الخارجي، فروقاً كبيرة وخطيرة. في البداية يتم تزويد الناس بالأفكار والسلع الواردة من الغرب، وبعد دمجها في مسار الثقافة الذاتية، تعطى لها معان ومدلولات جديدة لتصبح فيما بعد أسلحة فاعلة يسهل توجيهها ضد من تم استيرادها منهم.

في عام ١٩٧٨، أي قبل سنة من تولي آية الله الخميني الحكم في إيران، نشر المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد، المقيم في الولايات المتحدة، دراسة أثبت فيها بأن صورة الشرق الشائعة في الغرب لاتعكس حقيقة الواقع إلاّ يسيراً. وحسب فرضية إدوارد سعيد فإن صورة الشرق، ليست إلاّ إختراعاً انطلق من خيالات الكتاب والعلماء الأوروبيين. وإذا ما سافر المرء بعد عقدين من الزمن من صدور الدراسة إلى إحدى بلاد الشرقين الأوسط أو الأقصى الإسلامية، التي تطغى عليها الأصولية، سيخلق لديه انطباع حينها بأن الصورة التقليدية التي تسود في أوروبا عن الشرق، وتحت ضغط العولمة أو كردة فعل عليها، أصبحت تعكس الواقع الحق في تلك البلاد. فلما يحين وقت الصلاة يتوقف المرء عن العمل، يبسط السجادة للصلاة وينحني باتجاه مكة. ويتم حسب أحكام الشريعة الإسلامية، قطع يد السارق ورأس القاتل. كما بدأ الفصل بين الجنسين ينتشر باطراد ملحوظ. فالحجاب الأسود الذي يغطي الجسم كله، والذي كان منتشراً في الأرياف، اكتسح شوارع المدن أيضاً. وليس من التناقض في شيء إذا ما استخدم المؤذن مكبرات الصوت، أوتم تطبيب من قطعت أيديهم لجرمهم في مشاف غاية في الحداثة، وأن تعمد المحجبات إلى استخدام الحاسوب.

ويخترع الشرق ذاته أخيراً. ويرتدي الاسلام ثوب الاستشراق ليصبح آخر القلاع الحصينة لمقاومة التغريب. وهذا يعني بصفة غير مباشرة بأن مدن الاسلام قد تكيفت مع الصورة التي رسمها لها الغرب، وهذا يظهر بجلاء تام في حالات أخرى.

وفي مدينة Sault-Ste-Marie، التي تقع على الحدود الكندية



الصورة: Kai Wiedenhöfer

نقطة تفتيش اسرائيلية في الضفة الغربية، ٢٠٠٢. الصورة مأخوذة من DVD، ٦٠ دقيقة، للمخرج رشيد مشهراوي

الأمريكية، تقوم بالقرب منها العديد من مراكز تجميع قبائل الـ «أوجيبوا ـ Ojibwa». حيث تقوم جامعتها الصغيرة وبصفة دورية منتظمة بعقد ندوات حول قيم التقاليد وأشكال الحياة التقليدية للأمريكان الأصليين. عادة ما تنتهي برقصات Pow-Wow، التي كانت سائدة عند الهنود الحمر. المشاركون يرتدون الأزياء التقليدية التي كان يرتديها آباؤهم. وبغض النظر عما إذا كان المشاركون أخلافاً لسلالة الأوجيبوا أو الإيروكيزون أو الناواخو أو الأباتشي، تظل الأزياء التي يرتدونها والإيقاعات التي يرقصون عليها مقتبسة عن تراث قبائل السيوكس والشايان وقبائل أخرى من الهنود الحمر.

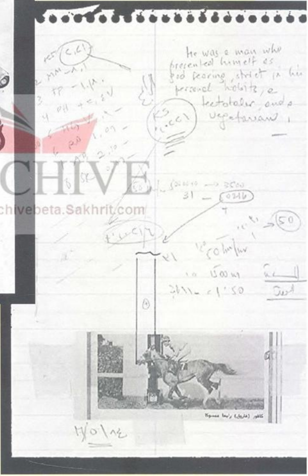
وبتعميم من هوليوود أصبح المحاربون الذين شاركوا في معركة Little Big Horn بتاريخ ٢٥ حزيران/ يونيو عام ١٨٧٦ والذين ألحقوا بالقوات الأمريكية بقيادة الجنرال كاستار هزيمة منكرة، مُثلاً عُليا للنموذج الأمريكي الأصلي. وكما لم توجد قواسم مشتركة تاريخياً بين قبائل الفيكينغ بالشمال الشرقي الأوروبي والمزارعين ومربي الماشية بمنطقة حوض البحر الأبيض المتوسط، فإنّ هذه الحال تنطبق أيضاً على القواسم المشتركة بين قبائل السيوكس التي كانت تعيش في الغرب الأوسط على صيد البقر الوحشي، وبين زراع الذرة من قبائل الإيروكيزون في الشرق أو قبائل النافايو التي كانت تعيش على تربية الأغنام ورعيها بالجنوب الغربي. للعوامل الثقافية المختلفة الكبيرة مدلولها البيّن في الداخل، لكن الظاهر يجيز للكثيرين التجمل برموز تحتمها صور طرحت أبطالاً. وكما يتبنى الهنود الحمر كليشيهات هوليوود التقليدية عن الوحش النبيل كصورة للذات، يقدم سكان أستراليا الأصليون فكرة رومانسية عنهم، بأنّ أنماط الحياة والتفكير لديهم تختلف عن مثيلاتها في الغرب. فالعلاقة الروحية بالأرض والتعامل الحذر مع الطبيعة يؤخذان كحجج حين يطلبون تعويضات من أصحاب المناجم أو مربي الأغنام. ولم تُفضِ العولمة إلى انتشار التصورات والقيم الغربية فحسب، بل إنّ أهم بُعد في تأثيرها هو الانتشار العالمي للسلع الغربية. ففي هذا المجال بالذات سبق الاستعمار العولمة. ثلاثة أنواع من السلع ساعدت الاستعمار الأوروبي التوسعي على اكتساح الأسواق المحلية: العتاد العسكري، المنسوجات، والكماليات. هذه الأنواع الثلاثة من السلع، والتي صنفها الفيلسوف الاجتماعي فولفغانغ هاوغ Wolfgang Haug من برلين، ووضعها تحت صنف «الإغراءات القوية»، التي تربط بين الجاذبية والإفادة المثلى مع بعضها البعض. ومن المحتمل أن تكون مثل هذه السلع قد عملت على تفكيك تواتر الأعراف والعلاقات الاجتماعية بشكل أكبر تأثيراً من كل تدخل عنيف في البنى السياسية والاجتماعية السائدة في تلك المجتمعات.

بعض تلك المجتمعات، التي تم تصنيفها خطأً بـ «البدائية»، لم تعمد إلى منع تلك السلع للحفاظ على تقاليدها وأعرافها بل أدخلتها في حياتها اليومية. فهناك أشياء كثيرة مثل الأقمشة الحريرية وأنياب الفيلة وبعض الأسلحة الأوروبية والقطع النقدية الفضية لشركات تجارية هولندية والكثير من الأشياء الغربية الأخرى قد دخلت إلى العديد من الثقافات (الحضارات) بالشرق الاندونيسي وجمعت في معابدها المقدسة. ففي عمليات مشابهة تمت في خمسينات القرن العشرين، وجدت بعض الأواني الفخارية المرغوبة، والتي كانت تصنع بمنطقة «فاسترفالد» الألمانية، وعبر طرق ملتوية، طريقها إلى قبائل البوليا بالكونغو. ولايتم استعمال بعض منتوجات السلع الأوروبية لمثل هذه الأغراض في الأرياف فقط بل وفي بعض المدن الافريقية كذلك. مثل هذه المنتوجات تلقى انتشارها الواسع للوجاهة التي تعطي لمالكيها. فمن لايملك ثلاجة أو تلفزيون أو مطبخاً عصرياً في بيته، فيلجأ إلى استوديوهات التصوير التي لديها كواليس مناسبة. وكما أبرزا عالما الإثنولوجيا هايكة بيرند Heike Behrend و توبياس فندل Tobias Wendl في معارض أقاماها حول التصوير في استوديوهات في بعض البلاد الأفريقية، بأن مثل هذه الأشياء لاتُعبّر عن رغباته لتحقيق أحلام وهمية فقط بل هي استخفاف بالذات وتهكم على تأثيرات العولمة. وهذا شبيه بتلك الأسرة الفخمة التي يتم تصميمها في أشكال سيارات المرسيدس

**وليد رعد، مجموعة أطلس Walid Ra'ad, Atlas Group**

مجموعـة أطلس التي أسسها الفنان اللبناني وليد رعد، المولود سنة ١٩٦٧، تهـدف إلى بحث تاريخ لبنان المعاصر والتوثيق له. المجموعة نظمت محاظرات، معارض صور، أفلام فيديو ووثائق أخرى، تكون كلها في النهاية نوعاً من الأرشيف. أجزاء من الأرشيف يتم عرضها في المتاحف. وأشكال الأرشيف هذه عبارة عن مقاطع وأحياناً هي أقرب إلى الخيال، حتى أنه يمكن الشك بتاريخيتـها وموضوعيتها. العديد من الوثائق المعروضة لايمكن فهمها إلا كشكل من أشكال السخرية. أهوال الحرب اللبنانية يتم التوعية بها وفي نفس الآن تصويرها في نوع من السخرية، مثلا صـور السيارات التي تم تفجـيرها خلال الحرب الأهليـة، يتم الصاقها على صـفحات دفتر، ليـتم بعد ذلك عرضها على الجمهور.




*Sweet Talk or Beirut Photographic Archive, 1975 - 1993.*
*Work shown at Documenta 11*

(ليموزين) بمدينة «كانو» شمال نيجيريا، وحيث تتفاخر ورشات النجارة المتخصصة بتصميمها. هذه الأسرة المزودة بأضواء وبالنجمة الحقيقية للسيارة تلقى مشترين من الطبقة الراقية.

## الاكتساب وتغيير المدلولات

أصبحت الشخصيات ذات الشعبية من أمريكا وشرق آسيا، والتي نشرتها صناعة السينما على أوسع نطاق، كجيمس بوند ورامبو وبروسلي، خاضعة للاكتساب وتأويل المدلول الثقافيين. وإذا أخذت هذه الشخصيات مكان أبطال العصر القديم في الحكايات المرئية في العصر الحديث، فقد أُدخِلَتْ أرواح وأنصاف آلهة في عالم التصورات الدينية في أفريقيا وأوقيانيا وأمريكا الجنوبية. فمثلاً خدم جيمس بوند في جيش المئة والأربعين ألف روح، الذي ساعد جنود الروح المقدس التابعين للنبية المحلية أليس لاكوينا Alice Lakwena في أوغندا، في بعض الانتصارات على القوات الحكومية. أما في البرازيل فقد أدخل أتباع «عبادة الجنون التوفيقية synkretistische Besessenheitskulte» من أمثال جماعات كوندومبلي و أومباندا، بعض الشخصيات الحديثة من عالم السينما إلى جانب آلهة أوريشا لقبائل اليوروبا في أفريقيا الغربية، وكذلك بعض القديسين من الكنيسة الكاثوليكية، إلى مجموعة آلهتم.

ويُعد دمج بعض الأبطال الوهميين، من صناعة الترفيه الأمريكية، في طقوس بعض الديانات المحلية ونظمها، من أوضح الأمثلة على تكيّف المسار الثقافي الذي تخضع له عناصر من الثقافة الغربية الحديثة في ظل العولمة. هذه العناصر تتحول إلى مواضع لعملية تغيير المدلولات المبدعة بدلاً من أن تساهم في قولبة ثقافات العالم. فتحويل سيارة فخمة إلى نعش أو سرير، يعني غض النظر عن الإيهام بقيمتها العملية على حساب إبراز القيمة الرمزية لها. ووضع كل من رامبو وجيمس بوند في زمرة الأرواح والقديسين والآلهة، ومناداتهم للمساعدة في كفاح الشر الحقيقي، يكشفان الأبعاد الدينية التي تقوم عليها أساساً فكرة خلق هذه الشخصيات الاسطورية الفنية. وتأخذ الأفكار والسلع والإيقونات الأوروبية أبعاداً جديدة في المدلول، بعد أن يتم تغريبها بكل ما في الكلمة من معنى وإفراغها من محتواها، واعلانها مُلكاً لمن تبنّاها، فتدخل بذلك العناصر العالمية والمحلية في مركبات فيولد خليط من هياكل ثقافية أبعد ما تكون عن القولبة والروتينية، إنه تجسيد للتوترات المثمرة بين الثقافات.

*ترجمة: محمد أمين المهتدي*

المصدر: Kunst & Unterricht, Juni 2002

مارك زيمونس Mark Siemons

## الدوكومنتا والتحول من المطلق إلى النسبي

### المنظومة الفنية تتخلى عن المطلق لصالح النسبي

يعتبر شارع كونيغ Königsstraße في كاسل، الحد الفاصل بين المجال الثقافي لساحة معرض دوكومنتا عند متحف فريدريش وبين باقي العالم. ورغم أن المنطقة المخصصة للمشاة تقع بجانب ميدان فريدريش الذي يرتاح في مقاهيه زوار المعرض من التعب، فمن النادر أن يتخطى أي من جمهور المعرض الدولي هذا الخط الوهمي. ولكن كل من يخرج من عروض الفيديو والعروض المجسمة Installations ما بعد الكولونيالية بالمعرض، ويذهب لتناول شطيرة من السجق لدى مطعم الوجبات الخفيفة أمام محل سي أند إيه C&A، سيواجه تجلياً من نوع فريد. ستتراءى له محلات الأحذية والمقاهي ومطعم البلدية وأهل كاسل الذين يعج به المكان وكأنهم أيضاً ضمن أحد العروض المجسمة التي تفوق في كثافتها وواقعيتها كل ماسبقها. هذا هو أحد التأثيرات البصرية الكلاسيكية، حيث نرى اليومي المعتاد من جديد وقد استحال غريباً من خلال مرشح آخر وهو هذا السياق الفني. يقف المرء مندهشاً أمام «واقع» يخترق الوعي ويسمو به فوق كل التأثيرات والطموحات الفنية الأخرى.

وبالطبع قد نتساءل، بعد تلاشي هذا الانطباع الأول من نفوسنا، إن كنا بحاجة إلى بذل كل هذا الجهد من أجله. ألم يكن ممكناً لنا أن نفطن إلى واقع شارع كونيغ بكاسل، والذي يعد منطقة مشاة ألمانية من الدرجة الأولى، بدون معرض دوكومنتا وبدون فن، لو أوليناه أحياناً قدراً أكبر من الاهتمام؟ السؤال نفسه يلح علينا عندما نكون بصدد «الواقع المتعدد» الذي يقدمه معرض دوكومنتا، حيث يعرض هذه المرة موضوعات سياسية واجتماعية لم يسبق له أن عرضها من قبل. أعطى بعض النقاد في غمار انبهارهم بالمعروضات انطباعاً بأنه من خلال زيارتهم للمعرض قد تبينت لهم فجأة حقيقة الأوضاع في المكسيك وفي لاغوس وفي الصين.

لكن ما الذي يمكن لنا معرفته عن العالم غير الغربي من خلال هذا المعرض، ولا نستطيع أن نتعرف عليه بوسيلة أخرى؟ أين تكمن الخصوصية الفنية المميزة لعروض الفيديو والعروض المجسمة تلك وما الذي يجعلها مختلفة عن «إنتاج المعرفة» (أوكوي إنفيزور Okwui Enwezor) بوسائل الاعلام الأخرى، سواء كان ذلك من خلال أعمال مخرجي الأفلام الوثائقية أو الصحفيين أو العلماء؟

في الواقع يصعب القول بأن العالم قد أصبح أكثر تنوراً ووعياً بذاته، بعد معرض الدوكومنتا. إن ما يميز هذا النوع من الفن الناشيء هو استغناءه الواضح عن إحدى الخصوصيات المميزة لـ «الفن التشكيلي» عند عرضه للعالم الخارجي، فالتغيير أو التثوير لا يتم على مستوى التقنيات بل على مستوى الموضوعات ومصداقيتها. ومع أن هناك بالمعرض بعض الألعاب الذاتية التي يقدمها فنان مثل أون كاوارا On Kawara أو فنانة مثل هانا داربوفن، إلا أنها لاتعدو أن تكون أكثر من وسيلة لتحقيق التباين بين المعروضات. إن الطابع المميز لهذه الدورة من معرض دوكومنتا هو مجموعات الصور الفوتوغرافية والأفلام ومجموعة المعروضات التي تتخلى عن الوعي الداخلي لمجتمع الفن وتنفتح على الأوضاع السياسية والاجتماعية والدينية. ويتم ذلك بطريقة تبدو وكأنها لا تولي كثيراً من الاهتمام بغاية الفن أو على الأقل لا تهتم بتلك الغاية على النحو الذي يشغل مخرجي الأفلام الوثائقية أو المصورين أو الصحفيين أو الكتاب، وهذا هو وجه الاختلاف الجلي بين كلا الفريقين. وبذلك يتخلى «الفن» تماماً عن سعيه إلى بلوغ مكانة متميزة في العالم، ولا يقتصر ذلك فقط على محطات النقاش التي أعدها الفنان إنفيزور ، بل يمتد إلى كل ما يمكن أن يدور في القرية الكونية من أحاديث وأفكار وتخمينات.

إذن لم يكن التغير الذي طرأ على معرض دوكومنتا بسبب معرفة العالم، بل بسبب منظومة الفن. فحتى الآن كانت المنظومة قائمة على أساس تقييم الأفكار التي يحاول منتجو الفن من خلالها إثبات تفوقهم المعرفي. والآن يتعرض جمهور الفن لشيء يجعله غير قادر نوعاً ما على تقييم العمل الفني لتواجده مستقلاً عن السياق الفني داخل سياقات مختلفة تماماً. ورغم ذلك تجري الأمور متبعة، في الوقت ذاته ،منطقاً داخلياً للمنظومة الفنية. حيث أنه من الممكن اعتبار الخروج إلى «الواقع» غير الفني سلعة يفتقدها السوق، ويمكن تحقيق ثروة من خلال استغلالها، أكثر من كل وسائل إتقان وتطوير الشكل التي تم اتباعها من قبل. لكن مايجده الفنانون غير الغربيين في مادة الواقع بأوطانهم والتي لم يسبق تناولها من قبل التيار السائد mainstream في الغرب، يعد بالنسبة لهم من الناحية التسويقية «ميزة يتفردون بها»، سواء تعلق الأمر بالذكريات التي تحملها المعروضات الطينية البسيطة للفنانة اليهودية الإيرانية خوره فيزيجو Chohreh Feyzdjon أو بالأبجدية المصطنعة التي قام الفنان الإفريقي فريدريك برولي بوابريه Frédéric Bruly Bouabré بتطويرها من اللغة المنطوقة، أو بذكريات الفيديو الحزينة للفنان الصيني يانغ فودونغ Yang Fudong عن مدينة هانفزو Hangzhou التي قضى فيها شبابه. لكن الأعمال تتبع في البداية منطقاً داخلياً ثم تخرج عن هذا المنطق الداخلي وتغير السياق بأكمله.

من هذا المنطلق يثبت خطأ المقولة التي تتردد أحياناً بأنه لا يمكن الحديث عن فن غير غربي، حيث أن لغة الفن العالمية ما تزال هي لغة الغرب. ترتكز هذه المقولة على توقع خيالي شديد الغرابة بأن علي الفن كما يبدو بعد الـ «كولونيالي» التعبير عن نفسه كظاهر لشيء آخر بلغة شكلية أخرى ـ وكأنه باستطاعة الفنانين الإفريقيين والآسيويين وفناني أمريكا اللاتينية أن يجلسوا في قرية بالأحراش تظللها وسائل الإعلام الجماهيرية ولا يشاركون بصورة طبيعية في التطور العالمي للغة الفن ذات الأصل الغربي والتي أصبحت لغة عالمية. وفي آخر المطاف نصل بسرعة إلى الاستنتاج بأن الوضعية التي وصل إليها الفن الغربي ستبقى كما هي ولن تتأثر إطلاقاً بالفن الآتي من مناطق أخرى من العالم. إن قبول مثل هذه الفرضية يستلزم ضمناً الاعتقاد بأن الفن الوحيد الممكن هو ذاك الذي يستند إلى الصور المختلفة لواقع الوعي الغربي، سواء كان ذلك من خلال التلميح الساخر أو الإغراب أو الاستفزاز.

لقد تزعزعت مصداقية هذا الاعتقاد في معرض دوكومنتا (١١). فمن خلال طرح الفنانين غير الغربيين لحالة الوعي الغربي جانباً وتصديرهم لواقعهم الخاص باقتدار، يتخلصون من الفن الغربي المشغول بالوعي Bewußtseinskunst دون الحاجة لتقديم أي ابتكار على مستوى الشكل. يقتصر الفن على الإشارة المجردة للعرض، وإضفاء الشفافية على الأشياء. تتخلى المنظومة الفنية عن المطلق في مقابل النسبي. وقد يكون ذلك هو أهم تأثير في المعرض الحالي. فجأة يظهر الزبائن المناسبون، جمهور الفن العالمي، وهم طبقة لا يستهان بوزنها وتأثيرها في المجتمعات التي يطلق عليها لفظ ما بعد المادية، وهم ليسوا على استعداد، لا من الناحية الفكرية ولا الجمالية، للتعامل مع الواقع المعروض بشكل مميز لبلد بعيد باعتباره عملاً فنياً أو استراتيجية جمالية جديدة.

قد يكون المعرض شيئاً جديداً في عالم لم تزحزحه أحداث الحادي عشر من سبتمبر عن المحددات الكبرى للثقافة الغربية. يعاد ترتيب مجالات الإدراك المختلفة حسب أهميتها وثقلها. وما يمكن له أن يتمخض عن هذه الظاهرة البراقة الغامضة، لا يمكن لنا معرفته الآن. ما نراه واضحاً أمامنا هو أن هذا النوع من الفن الذاتي المعروض هناك، لا يعدو أن يكون حالة وسطاً.

ترجمة: *أحمد فاروق*

المصدر: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.8.2002

# خطاب بصري حول الإسلام والمرأة

## حوار مع الفنانة الإيرانية المقيمة في الولايات المتحدة

غادرت شيرين نشأت إيران إلى الولايات المتحدة وهي شابة تحت العشرين، من أجل دراسة الفن. كانت تعيش في لوس أنجلوس وقت اندلاع الثورة الإسلامية الإيرانية. وحينما عادت إلى إيران للمرة الأولى عام ١٩٩٠، تأثرت كثيراً بالتغيرات الجذرية التي حلت بالبلاد وقررت العودة إلى مزاولة نشاطها الفني الذي أهملته سنوات عدة بعد تخرجها. تركز الأعمال، التي أنتجتها شيرين نشأت منذ عودتها لممارسة فنها، على الرموز الاجتماعية والثقافية والدينية للمجتمعات الإسلامية، خصوصاً في إيران. ولهذا الغرض تستخدم رموزاً يسهل التعرف عليها، لكنها لا تدع في الوقت ذاته أي مجال للتفسيرات السطحية أو أحادية الجانب.

تصور شيرين نشأت في مجموعة الصور التي تحمل اسم «نساء الله Women of Allah» نفسها مع نساء أخريات يرتدين الشادور. وتكتب على الأطراف المكشوفة من الجسم، أي الوجه واليدين، نصوصاً بالخط الفارسي. تمثل هذه الخطوط المنمقة جزءاً هاماً من الصور والقصص التي ترويها تلك الصور. وتكمن قوة هذه الأعمال الفنية في ترك الإجابة على الأسئلة التي تطرحها مفتوحة: هل هي تعبير عن العداء للأصولية أم أنها تشكك في وجهات النظر الغربية للإسلام؟

بدأت شيرين نشأت مع مطلع التسعينات في تجريب وسيلة الفيديو. وقد تأثرت بفن السينما الغربي والشرقي على السواء. وهي تولي اهتماماً خاصاً بالسينما الإيرانية ما بعد الثورة، التي يعد عباس كياروستامي ممثلاً نموذجياً لها. وترى أن هذه الأفلام تتميز بالبساطة والدقة والشاعرية والاختزال والقوة وتنتقد المجتمع دون ادعاء قيامها بدور الناقد.

غيرالد مات التقى بشيرين نشأت وأجرى معها الحوار التالي:

**▬ تعرضين أعمالك أغلب الأحيان في سياق مشاريع أو معارض تهتم بالحوار بين الثقافات المختلفة. لقد نشأت في إيران وتعيشين في الولايات المتحدة، أي أنك لا تعيشين فقط بين ثقافتين، بل إنك تستلهمين أفكارك من خلفيتين ثقافيتين متباعدتين عن بعضهما البعض كل التباعد. ومع ذلك، وكما يقول حميد دباشي Hamid Dabashi، ليس لك جمهور محدد في أي من الثقافتين. إلى أي مدى ترين أن هناك حواراً ممكناً بين قطبي التلقي، فالغرب يرى أن أعمالك تتسم بالغرابة ويعتبرها المتلقون الإيرانيون نوعاً من الاستفزاز؟**

عندما أقوم بتطوير مشروع ما، أحاول التركيز على أهميته داخل سياقه الثقافي وليس على صلته بالثقافات الأخرى أو على دوري كفنانة عابرة للثقافات. من الضروري بالنسبة إليّ عرض أي موضوع من داخله من أجل خلق شيء أصيل، وعدم الخضوع لضغط المضاهاة بين الثقافات المختلفة. المهم هو مخاطبة قضايا معينة تؤثر بشكل كبير في مجريات السياسة الاجتماعية لثقافة معينة بطريقة تتيح لهذا الخطاب مصداقية عامة على المستوى العاطفي والحدسي. وعلى هذا الأساس، فإن التحدي الذي أواجهه، يكمن في إيجاد التوازن بين أصالة الفكرة وشمولها.

**▬ تفرض كل ثقافة الموانع الخاصة بها. وقد سبق لك أن قلت في معرض حديثك عن المخرجين الإيرانيين والرقابة في إيران، إن وجود الموانع يخلق الحاجة إلى التوصل لجوهر الأشياء. ما هي الموانع التي تعوقك كفنانة وما هو تأثيرها في أعمالك الفنية؟**

عندما بدأت أهتم بالإسلام وتراثه وفلسفته، وبالأخص بالتصورات عن المرأة فيه، قررت عدم التخلي عن إطار الرمز الاجتماعي والثقافي والديني وعدم محاولة زعزعة الحدود المفروضة. وأعتقد أن التصرف بطريقة أخرى يعد تمرداً ساذجاً وغير لائق. وبمجرد ثباتي على هذه الطريقة في العمل، لم يتبق لدي من عناصر العرض إلا القليل جداً. لكن هذا الاختزال منحني إحساساً بالوضوح والبساطة، وجعلني على ما يبدو قادرة على التعمق في الموضوع والتفاعل معه أكثر.



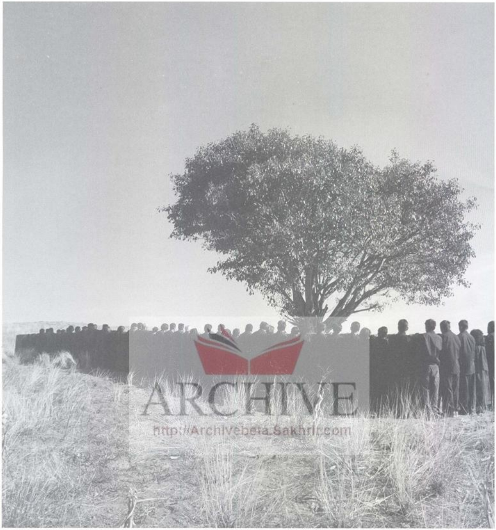
ولقد أشرت عدة مرات إلى أنني أدين للسينما الإيرانية، ما بعد الثورة، بأفكار عديدة، خصوصاً فيما يتعلق باللغة الخاصة التي جلبتها هذه السينما معها. صحيح أن هذه اللغة لا تتخطى الموانع، لكنها تبين بصورة جلية التفاصيل الصغيرة لهذه الشقاقة والتي يصعب اكتشافها بأسلوب آخر. تتميز هذه الأفلام بالبساطة والدقة والشاعرية والاختزال والقوة وبأنها تنتقد المجتمع دون إدعاء قيامها بدور الناقد. أعتقد أن المخرجين، الذين اشتركوا في نشأة هذه السينما، اكتشفوا سينما جديدة، تنمو على أساس من الإمكانيات المتواضعة وتستطيع تقديم أعمال هامة ذات تأثير عالمي.

**حتى هذه اللحظة، قام نقاد أعمالك ومتلقوها بالتركيز على الأسئلة التي طرحتها فيما يتعلق بالحركة النسائية والأصولية. لكن المرأة التي ترتدي الخمار ليست مجرد ضحية. إنها تظهر في الصورة وهي تنظر إلى الأمام في جرأة، باعتبارها شخصاً قوياً ونشطاً. تتناول أعمالك تعقد وضع المرأة في الإسلام وتلقي الضوء على قضايا تمتد من النظام الأبوي حتى الاستعمار. هل تهتمين بكشف نظام القيم والتصورات أمام أعين المشاهد، أكثر من اهتمامك بعمل بيانات سياسية؟**

أعمالي هي عبارة عن خطاب بصري حول موضوع الحركة النسائية والإسلام المعاصر، إنه خطاب يقوم باختبار أساطير وحقائق بعينها ويصل في نهاية الأمر إلى نتيجة مفادها أن هذه الأساطير والحقائق أكثر تعقيداً مما يتخيله الكثيرون منا. لا بد أن أؤكد أنني لا أعتبر نفسي خبيرة في هذا الموضوع، بل أراني بالأحرى باحثة مولعة. إنني أفضل طرح الأسئلة على الإجابة عليها. ولا أصلح لعمل أي شيء آخر ولا أهتم أيضاً في أعمالي بطرح موقفي السياسي الشخصي. كذلك تلعب بعض القضايا التي أتناولها والمتعلقة بالمجتمعات الإسلامية وبخاصة المجتمع الإيراني دوراً في الخطاب العلمي المعاصر. لكن الفارق بين أعمالي وبين التحليلات العلمية، هو أن التحليلات العلمية تؤدي إلى حوار نظري يستند على الحقائق المجردة، بينما أسعى أنا كفنانة تشكيلية إلى خلق مزيج من الحقائق الواضحة والأشياء الدفينة في أعمالي. وتتيح لي هذه الطريقة في العمل تناول الموضوع بصورة أكثر شمولاً، وتفسح لي مجالاً لحرية التفسير.

**تهتمين كثيراً بالعمارة وبوصفك أحد المسؤولين عن مجموعة Storefront for Art and Architecture في نيويورك فقد عملت مع عدد كبير من المعماريين. هل كان للتفكير في استخدام الحيز المتاح أثر في تكوين مفهومك عن التصوير؟ يبدو أنك تميزين في عالم الإسلام بين فضاء الرجال وفضاء النساء.**

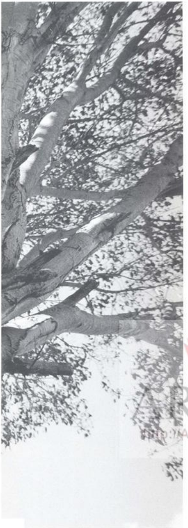
كانت مشاركتي في Storefront، والتي دامت حوالي عشر سنوات، محورية جداً في تطور أعمالي الفنية. فبغض النظر عن إمكانية العرض الرائعة، أتاحت لي Storefront الفرصة للتعرف على آخر ما وصلت إليه التطورات النظرية والجمالية في مجال العمارة. بالإضافة إلى أنه كانت هناك جوانب متعددة جذبتني كفنانة إلى فن العمارة بشكل خاص. ففي حين تظل الفنون التشكيلية مستقلة تماماً عن مجالات الفن الأخرى ولا تخضع لأية تأثيرات وتعمل على مستوى حدسي خالص، لا يمكن للعمارة أن تتواجد كفن إلا من خلال العلاقة المعقدة بين الفنون والموضوعات المختلفة. وحيث أن الأمر يتعلق في العمارة بالبناء، فلا يمكن لها أن تتعامل مع واقع الوظيفية والمجتمع والتقاليد والمدن بحياد. لقد ركزت برامج Storefront على أعمال البحث والتطوير في مجال العمارة كما ركزت أيضاً بنفس القدر على النتائج الفعلية لهذه الأبحاث. عندما بدأت في صياغة أفكاري، كنت أميل إلى طريقة مماثلة في العمل، وهكذا أصبحت المعلومات والأبحاث جزءاً جوهرياً من عملي.





*Shirin Neshat: Tooba, 2002, Production still. © 2002 Shirin Neshat. Photo taken by Larry Barns, Courtesy Barbara Gladstone.*

تبهرني أيضاً تلك العلاقة التكاملية بين العمارة والعلوم الإنسانية. إذ تبدو لي العمارة كانعكاس للثقافة لأنها تجسد التاريخ العقائدي. وعندما ازداد اهتمامي بالموضوعات الخاصة بالإسلام، وجدت أنه من الأنسب اكتشاف الفضاء والعمارة من خلال وجهة النظر العقائدية. ووصلت إلى تشابهات مثيرة فيما يتعلق بالطريقة التي يتم بها تعريف ومراقبة وتشفير الجسد الأنثوي والفراغ الخاص به. يتناول مشروع «ظل تحت شبكة الإنترنت Shadow under the Web» الذي تم إنجازه في استانبول عام ١٩٩٧ هذه الموضوعات. يُظهر هذا العمل الفصل العقائدي للفضاءات، والذي يهدف إلى الفصل بين الجنسين وتحديد دورهما الاجتماعي. فالفضاء العام هو الفضاء الذكوري والفضاء الخاص هو الفضاء الأنثوي. وحيث أن الجسد الأنثوي مثقل بتصورات خاصة بالجنس والفردية، وهو شيء يلهي الرجال عن الانتباه لواجباتهم، ينظر المجتمع إلى هذا الجسد بوصفه شيئاً معضلاً، لذلك يتوجب على النساء أن يغطين أجسادهن بحجاب كي يصبح حضورهن حيادياً. وفي مشروع فيلم مناجاة النفس Soliloquy الذي قمت بتنفيذه في تركيا والولايات المتحدة عام ١٩٩٩ تحتل العمارة مركز الصدارة في الحكاية، وتجسد عالمين متضادين: الغرب والشرق، التقاليد والحداثة، الجماعة والفرد.



**نراك في كثير من صورك الفوتوغرافية وفي أفلامك. هل هذه ضرورة عملية أم استراتيجية فنية؟**

من البداية ارتأيت أهمية مشاركتي بدور ما في الصورة، برغم عدم شعوري بالراحة أمام الكاميرا. عندما بدأت العمل على مجموعة صور نساء الله Women of Allah عام ١٩٩٣، أردت الظهور في الصورة لأن الأمر يتعلق هنا بشكل أساسي بالجسد الأنثوي، بجسد امرأة إيرانية في نفس عمري. لقد أردت من خلال استخدام جسدي في هذا العمل، إضفاء نوع من الحميمية، يحول دون نزوع الفيلم إلى الدعائية أو الوثائقية. وعندما أصبح إنتاج الأعمال أكثر تعقيداً وعندما قمت بتغيير طريقة عملي، قررت عدم الوقوف أمام الكاميرا مرة أخرى وأن أركز في أعمالي الفوتوغرافية والفيلمية فيما بعد على البقاء وراء الكاميرا والإخراج. كانت هذه المسافة ضرورية بالنسبة إليَّ، حيث أصبح بإمكاني السيطرة أكثر على نواحي الإنتاج الأخرى. تعلمت العمل المشترك مع عارضي وعارضات الأزياء والممثلات والممثلين وفريق العمل. وتمكنت من خلال هذه الخبرات من زيادة مهاراتي والآن أعرف الكثير عن العمل المشترك والمفاوضات التي تجري في إطاره. الاستثناء الوحيد كان فيلم مناجاة النفس Soliloquy، فلم أكتف فيه بكتابة السيناريو وعمل الإخراج والمونتاج، بل مثلت فيه أيضاً لأن القصة تستند إلى تجربتي الشخصية.

**تقومين بإعداد صورك الفوتوغرافية** كمخرجة سينمائية، أي من خلال **العمل مع العارضين والعارضات** ومصوري الفوتوغرافيا وتستخدمين **البنية التحتية المعقدة للسينما في** إخراج عروض الفيديو الخاصة بك. **هل من الممكن أن تعطينا فكرة سريعة** عن طريقة الإنتاج التي تتبعينها؟

كما تعلم، يزداد التوجه إلى السرد في صوري الفوتوغرافية وكذلك في أعمال الفيديو والسينما. ولدي إحساس بأنني لم أعد قادرة على التعبير عن أفكاري بصور منفردة، إنني أحتاج أكثر إلى تتابع صور مرسومة الحركة، تحكي قصة كاملة. وهذا تغير رئيسي في أعمالي في الآونة الأخيرة. وعادة ما يكون للقصص في أعمالي أساس واقعي، لكنها تصبح خيالية عندما تبالغ نوعاً ما في تصوير الواقع وتجرده وتضفي عليه شيئاً من الغموض. أما بخصوص طريقتي في الإنتاج، فأنا أحاول أولاً تحديد الموضوع العام الذي يستحوذ على اهتمامي ثم أقوم بخلق قصة عن هذا الموضوع. وعادة ما تكون القصة بسيطة، حيث أنني لا أريد بلبلة المشاهد الذي يشاهد العمل مقسوماً إلى جزئين. أفضل أن أعتمد في عملي على المزج بين الصور والعنصر القصصي والموسيقي. في الوقت الحالي أجرب مزج السينما مع الفنون التشكيلية حيث يمكنني الاستفادة من ميزات السينما التي تهمني كطبيعتها القصصية وعنصر التسلية وعلى وجه الخصوص كل ما يربطها بالثقافة الدارجة، إلى جانب بعض المؤثرات الفوتوغرافية والنحتية. إضافة إلى ذلك، فإن الجمهور الذي يشاهد عروضي المجسمة يجد نفسه مضطراً إلى التفاعل معها جسمانياً ويصعب عليه البقاء على الحياد ما بين الطرفين المتعارضين، وذلك على عكس جمهور السينما العادي. هناك جانب آخر هام فيما يتعلق بشكل الإنتاج في أعمالي المستندة إلى السينما وهو عملي المشترك مع فريق مخرجي الأفلام الايرانية، والذي بدأ عام ١٩٩٨. يضم هذا الفريق غاسم ابراهيميان Ghassem Ebrahimian، المسؤول عن التصوير، شويا آزاري Shja Azari الذي قام بتمثيل دور المغني في فيلم «مضطرب Turbulent»، ويقوم بمساعدتي منذ ذلك الحين في تنفيذ أفكاري، وسوزان ديهيم Sussan Deyhim المغنية ومؤلفة الموسيقى لكل أفلامي، وحامد فرجاد Hamid Fardjad، في الإنتاج. إننا نقوم بمناقشة وتحليل وتطوير الأفكار سوياً. ونظراً لصعوبة ظروف العمل في إيران، نضطر للأسف إلى




Shirin Neshat: Tooba, 2002, Production still. © 2002 Shirin Neshat. Photo taken by Larry Barns, Courtesy Barbara Gladstone.

التصوير في بلد إسلامي آخر. نتفاوض مع السلطات المحلية ونتعاقد مع فريق عمل من أهل المنطقة ونقوم بعمل البروفات في المكان وقد يصل عدد المشاركين أحياناً إلى ٢٥٠ شخصاً. وهذا مثير بالنسبة إلي، لأننا نقوم دائماً بعمل خبرات مدهشة مع بيئة ثقافية جديدة تماماً. هناك العامل الاقتصادي أيضاً، حيث أن معظم المناطق التي نذهب إليها بعيدة وفقيرة ويسعدنا توفير فرص عمل للناس والشركات الموجودة هناك.

**تقدمين في معرضك صوراً فوتوغرافية وأفلاماً. ما الذي يجعل هاتين الوسيلتين على هذا القدر من الأهمية بالنسبة إليك؟**

حيث أنني اهتممت في الأساس بقضايا سياسية اجتماعية، اعتبرت أن التصوير الفوتوغرافي هو أنسب وسيلة بالنسبة إلي، لأنه يقدم لي الإحساس بالواقع. جذبني التصوير الفوتوغرافي أيضاً لأنه وسيلة متاحة لقطاع عريض من الجمهور. ثم طورت بعد ذلك أسلوبي الشخصي الذي يتعامل مع الصور المتفجرة للنساء المسلمات مع الخطوط الزخرفية. تميزت هذه الصور بالاقتضاب والتشكيل والجمود واقتربت في شكلها بعناية من الآثار

المحفورة في الصخر. ومنذ عام ١٩٩٧ بدأت البحث عن طريق جديد، وتكشفت لي حدود الفوتوغرافيا أكثر فأكثر، وأدركت أن الفوتوغرافيا لا تناسب الاتجاه الجديد لأفكاري وبدأت التجريب مع الفيلم.
كما لم تعد لدي رغبة في توصيل أفكاري من خلال صورة واحدة، بل من خلال مجموعة من الصور. وبالرغم من أن عملي ظل موجهاً من ناحية الموضوع إلى الجانب الاجتماعي، فقد أصبح أسلوبي في ذلك الحين أكثر فلسفية وشاعرية، أي على النقيض للسياسة المباشرة. كان الأمر بالنسبة إلي، كما لو أنني أبحث عن شكل لغوي جديد، يسمح بالمرونة والغموض وبنطاق واسع من الاحتمالات.

**تتميز صورك الفوتوغرافية وأفلامك بالنقائض الحادة، كالأبيض والأسود والضوء والظل والصورة والكتابة والذكورة والأنوثة. تذكرني لغتك في التصوير الفوتوغرافي أحياناً بالأفلام الأولى لميكيل ـ انجلو أنطونيوني. أي المرجعيات السينمائية تعد هامة في نظرك؟**

لقد بهرتني دائماً مجموعة الأفلام الكلاسيكية الغربية بالأبيض والأسود كـ «المحاكمة Der Prozeß» لأورسون ويلز، وأعمال رائعة مثل «الطيور Die Vögel» لهيتشكوك، كم هو رائع تحقيق الإثارة فيها من خلال الكاميرا. في الآونة الأخيرة تأثرت كثيراً بالسينما الإيرانية وبالمخرج الكبير عباس كياروستامي. أنا معجبة برؤيته وشاعريته ولغته البصرية واستقلاليته في علاقته بالثقافة وبالسينما.

**قالت سوزان سونتاغ ذات مرة إننا بحاجة إلى قصة لكي نتمكن من الفهم. تضفين على صورك الفوتوغرافية في كثير من الأحيان ملمحاً إضافياً من خلال النصوص المصاحبة للصور وتوسعين بذلك أو تغيرين القصة المتضمنة بالصورة. لماذا يزداد توجهك إلى مجال الفيديو؟**

أعتقد أن كل الناس لديهم علاقة بالحكايات أياً كان نوعها. نحن نحب سماع الحكايات لكي نستلهم منها أفكاراً أو لكي نتسلى بها. فسماع الحكايات هو إمكانية للخروج من الواقع الشخصي والتخلي عنه بصفة مؤقتة والدخول في واقع جديد. والجماهير العريضة تستطيع أن تتأقلم مع الفيلم أكثر من أي شكل فني آخر. وقد يرجع ذلك إلى أن رواية الحكايات والفيلم والتلفزيون تشكل جزءاً أساسياً من الثقافة الدارجة. للأسف، يعد الفن التشكيلي معزولاً بدرجة كبيرة ويستغلق فهمه على الجماهير العريضة وفي معظم الأحيان لا يمكن إطلاقاً فهم عمل فني ما بدون فهم علاقاته بمفاهيم واتجاهات بعينها لها أهميتها في تاريخ الفن. أريد أيضا أن أذكر أن خلق شكل قصصي من خلال الصورة والصوت وليس من خلال اللغة، كان يعد بالنسبة إلي تحدياً. وحيث أن القصة غالباً ما تكون مجردة وغامضة جداً وغير مرتبطة بالكلام، يتوجب على المشاهد أن يثق في قدرته على التخيل، حينما يرغب في إكساب العمل معنى.



**يبدو أن الموسيقى والصوت يلعبان دوراً هاماً في أفلامك. ففي فيلم «مضطرب Turbulent» تركزين على الموسيقى وقدرتها على التجاوز. هل نستطيع القول إن الصوت قد لعب في الفيلم دوراً مشابهاً لدور الكتابة في الصور الفوتوغرافية؟**

نعم، طبعاً تضيف الموسيقى إلى الصورة صوتاً، وتبعث الحياة في الصورة. إن أسلوب العمل شبيه هنا باستخدام الخطوط الزخرفية في صوري الفوتوغرافية. فبينما تحتاج اللغة إلى ترجمة، تعد الموسيقى أكثر شمولاً وتتخطى كل الحواجز الثقافية. لقد كان رد فعل الجمهور على فيلم «مضطرب» رائعاً، لقد أثرت فيهم الموسيقى وحركت مشاعرهم. ومنذ ذلك الوقت تلعب الموسيقى دوراً رئيسياً في أعمالي. إن العمل المشترك مع سوزان دايهيم Sussan Deyhim كان تجربة مبهرة لي. إن لديها حدساً رائعاً تدرك من خلاله مبكراً ما أفكر في تنفيذه. وبخلاف موهبتها الطبيعية كمغنية، أعتبرها مؤلفة موسيقية متميزة، لا تكتفي فقط بفهمها الجيد للموسيقى الإيرانية التقليدية، بل لديها معرفة واسعة في مجال الموسيقى الألكترونية. لقد كانت مساهمتها أساسية في نشأة العمل التجريبي، سواءً على المستوى الأولي أو على المستوى الفكري.

**لقد انتهيت لتوك من إنجاز فيلم «توهج» وأحد موضوعاته الأساسية هو الحب الرومانسي.**

بعد فيلمي «مضطرب Turbulent» و «نشوة Rapture»، اللذين اهتما بموضوع حركية الذكورة والأنوثة داخل الهياكل الاجتماعية في الإسلام وبخاصة في إيران، يهتم المشروع الجديد في المقام الأول بالمحرمات في مجال

الجنس والرغبة. المحرمات عبارة عن ممنوعات ثقافية باطنة، تعطي نتيجة لطبيعتها تلك الشرعية لهياكل سياسية اجتماعية معينة في أن تمارس تأثيرها على مستوى شعوري عميق وأن تثبّت وجودها من خلال تحقيق نمط السلوك المتوافق مع المجتمع. تحصر المجتمعات الإسلامية تلك المحرمات في الاتصال العلني بين الجنسين. فمجرد النظرة تعتبر خطيئة ولا يمكن التساهل مع خرق القواعد. يواجه الرجال والنساء ضغطاً داخلياً وخارجياً يحول دون أي تلميحات جنسية في المجال الاجتماعي. والمدهش أن هذا الشكل من الرقابة مع الشعور بالذنب والخجل المصاحبين له، يزيد من الجاذبية الجنسية.

تركز قصة مشروع الفيديو الجديد على رجل وامرأة يتلاقيان لأول مرة صدفة في مكان خال ومكشوف. تحدث استثارة جنسية عالية دون حدوث أي اتصال، ثم يسيران في طريقين مختلفين. بعد ذلك يتقابلان مرة أخرى صدفة وفي هذه المرة يكون اللقاء في محيط مختلف، احتفال جماهيري، لكن يفصل ستار بين الرجال والنساء. يظل الهدف من هذا الاحتفال غامضاً، فيه شيء من حدث سياسي، ولكنه يشبه أيضاً عرضاً مسرحياً. هناك رجل بلحية يقف على منصة مخاطباً الجمهور. يلقي الخطيب ذو الكاريزما درساً أخلاقياً عن «الخطيئة» المتضمنة في «الرغبة»، من خلال روايته لقصة من القرآن هي قصة يوسف وزليخة، وهي قصة تشبه في شهرتها قصة روميو وجوليت. إذ تغلب الرغبة زليخة وتحاول إغواء يوسف. يؤكد رجل المنصة على العبرة من القصة ويهيب بالرجال والنساء أن يكبحوا جماح أنفسهم وأن يقاوموا هذه القوى «الشريرة» بكل ما أوتوا من قوة. تصبح لهجة الخطاب أكثر تكثيفاً وعنفاً، تتحول الاستثارة المبدئية للرجل والمرأة والإعجاب المتواضع في مظهره إلى شعور عميق بالانقباض والاضطراب والذنب. وفي النهاية تهرب المرأة. تنتهي الحكاية دون أن يحدث بينهما أي اتصال لفظي أو جسدي.

**تؤلف أفلام «مضطرب» و «نشوة» و «توهج» ثلاثية. ما هو الشيء المشترك بين هذه الأفلام الثلاثة، وهل كان في ذهنك عمل ثلاثية منذ البداية؟**

لقد كان موضوع الفصل بين الجنسين وقضايا الرقابة الاجتماعية والعقيدة هي محور الاهتمام في كل أعمالي. لم يكن في نيتي أبداً عمل ثلاثية ولكن بداية من فيلم «مضطرب» قاد كل فيلم إلى الآخر طارحاً معه أسئلة جديدة تخص العلاقة بين الرجل والمرأة في الإسلام. هناك تشابهات واختلافات مثيرة بين المشاريع الثلاثة. في فيلمي «مضطرب» و «نشوة» قدمت علاقة الذكور والإناث بالهيكل الاجتماعي في الإسلام من خلال مفهوم «النقائض». فمثلاً في فيلم «مضطرب» الذي ركزت فيه على علاقة الجنسين بالموسيقى وعزل المرأة الإيرانية عن العروض الموسيقية: تسيطر سلسلة من «النقائض» على الصورة والمكان والموسيقى، صالة خالية وصالة ممتلئة، موسيقى معتدلة وموسيقى مجنونة، موسيقى تقليدية وغير تقليدية، المجتمعي والمعزول. والفكرة الأساسية في «نشوة» هي تقديم ردود الفعل المميزة لكل من الرجل والمرأة إزاء الضغوط السياسية والاجتماعية. ولقد قدمت ردود الفعل المختلفة من خلال مجموعة جديدة من «النقائض» مثل الطبيعة والثقافة، والتمرد والتوافق، والمتوقع وغير المتوقع. أما فيلم «توهج Fervor» فلم يعد يركز على «النقائض» بل اهتم أكثر «بالجوانب المشتركة». لأنني أرى أن المحرمات الخاصة بالجنس والحب الرومانسي تعد شيئاً مشتركاً بين الرجل والمرأة، برغم أن العقوبة تقع على المرأة وحدها في أغلب الأحيان. في ذاك المشروع لا أقدم الرجل والمرأة على أنهما صورتان متقابلتان، بل على أنهما صورتان متجاورتان. ورغم أن هناك ستاراً يفصل بين الجنسين، فإنهما شديدا القرب من بعضهما البعض. وبينما كان على الحضور في فيلمي «مضطرب» و «نشوة» أن يتنقل بأبصاره بين الخلف والأمام، وأن ينحاز لجانب معين، نجده هنا كله مطالباً بالانتباه بصورة مماثلة.

**شاشات متشابهة وشاشات متقابلة. ما رأيك في شاشة واحدة؟ لماذا لا تقومين بعمل فيلم روائي؟**

أفكر في ذلك في كثير من الأحيان، خاصة أن زملائي الذين يعملون معي، يشجعونني على التفكير في هذا الاتجاه. أستطيع أن أتخيل قيامي بعمل أفلام روائية إن أمكن عرضها على شاشات عدة وليس على شاشة واحدة. في الواقع، أنا أفضل نيويورك على هوليوود!

*ترجمة: أحمد فاروق*

المصدر: First published in Shirin Neshat: Catalogue to the exhibiton at the Kunsthalle Wien and Serpentine Gallery London. © Kunsthalle Wien 2000.

جواد قره حسن Dževad Karahasan

# الأدب كدفاع عن التاريخ

## حول الصراع المزعوم بين الحضارات

**ولد الكاتب البوسني جواد قره حسن في يوغوسلافيا عام ١٩٥٣. اشتهر كروائي وكاتب مقالات ودراما. في كتابه «مذكرات تهجير Tagebuch der Aussiedlung»، الذي ترجم إلى عدة لغات، يصف قره حسن حصار سراييفو. كما تدور روايتاه الأخيرتان «خاتم شاهيار Shehijars Ring» و «سارة وسيرافينا Sara und Serafina» حول الحرب في يوغسلافيا السابقة. صدر له مؤخراً كتاب بعنوان: «كتاب الحدائق ـ العبور بين الإسلام والمسيحية Das Buch der Gärten». والمقال الذي ننشره أدناه، هو نص المحاضرة التي ألقاها قره حسن في افتتاح مهرجان برلين الثاني للأدب من شهر أيلول/ سبتمبر من هذا العام.**

الشعب والخادم والمتسلط
يعترفون جميعاً وفي كل حين
بأن أقصى سعادة لبني الإنسان
هي الشخصية وحدها

يوهان فولفغانغ فون غوته، «الديوان الشرقي للشاعر الغربي»



هناك نكتة سمعتها باللغة البوسنية، لكنها كما يبدو، من النكات التي تروى عن اليهود. تقول النكتة إن شخصاً اسمه إيفيك كان يجلس في المقهى الذي تعود الجلوس فيه، ثم فجأة، ودون أن يفكر ثانية واحدة، هجم على الشخص الذي يجلس جواره وقتله، بمجرد أن سمع أن اسمه موشي. لم ينكر فعلته أمام الشرطة، إلا أنه بررها بالسؤال التالي: "وهم، ماذا فعلوا بمسيحنا؟" فبادره وكيل النيابة قائلاً: "كان ذلك قبل ألفي عام!" فرد إيفيك مُنهياً الاستجواب: "ولكنني لم أعرف إلا بالأمس!"

ما الأسباب المنطقية لتصرف إيفيك؟ وما عواقب هذا التصرف؟ قد تكون هناك أسباب عديدة، لكن ثلاثة منها واضحة للعيان وجديرة بالملاحظة. اللاتاريخية هي أوضح تلك الأسباب المنطقية: ليس لإيفيك وعي بالماضي، وهو لا يستطيع أن يأخذ مسافة تفصل بينه وبين الأحداث التي وقعت في الماضي. إن الماضي كله، كل ما حدث في أي زمان ومكان، هو بالنسبة إليه حاضر وآني، وبالتالي فإن الشكل الوحيد للوجود، ليس فقط فيما يتعلق بالزمان بل الوجود عموماً، هو بالنسبة إليه «هنا والآن». وهكذا فإن كل ما يحدث له، بغض النظر عن زمان الحدث ومكانه، يتحول إلى حقيقة راهنة. في تلك اللحظة وفي ذلك المكان، بجوار إيفيك مباشرة، يتردد هاملت في الثأر لمقتل أبيه، مُعرِّضاً نفسه لخطر أن يستثير غضب إيفيك العادل. بروتوس يطعن قيصر الآن بالسكين ويرديه قتيلاً، الزلزال العظيم يضرب في التو مدينة لشبونة، وهارون الرشيد يهدي في تلك اللحظة الحاكم الهمجي شارلمان الأكبر ساعة. كل هذه الأحداث وغيرها مما حدث بالفعل في الماضي، أو وصفته أعمال أدبية، أو حلم به الإنسان في أسطورة، كل هذا يحدث الآن وهنا، في اللحظة ذاتها التي يعرف فيها إيفيك بوقوع الحدث. قد نطلق على تلك اللاتاريخية

المميزة لشعور إيفيك وصف الهمجية أو الـ «ما قبل ثقافية». لكن لابد على كل حال من التفرقة بينها وبين لاتاريخية الثقافات غير الأوربية، مثلاً في الثقافة الهندية، وأيضاً بين ما قد يبدو لاتاريخية لدى بعض أنماط الثقافة الغربية؛ لنقل «لاتاريخية» الطقس الديني، التي ليست بالطبع لاتاريخية، بل هي تيار زمني غير متواصل. تماماً كالوعي لدى إيفيك، يستدعي الطقس الديني أحداثاً وقعت في الماضي البعيد ليضعها في الوقت الحاضر الآني، لا يستدعي كل الأحداث، وإنما فقط أحداثاً معينة (مقدسة)، وذلك عبر الطقس العقائدي المُقنن بصرامة بالغة.

الدافع الثاني وراء سلوك إيفيك وتفكيره هو نوع من الشعور الجماعي، أود أن أطلق عليه «الجماعية الصناعية». إن كيفية النظر إلى العالم في العصر الصناعي هو مقدمة حتمية لهذا النوع من الجماعية، الذي لا نجده بحق في أشكال التفكير غير الحديثة أو القبلية أو البدائية. لا يستطيع أحد أن ينكر أن العصر الصناعي تحديداً، وما يرتبط به من رؤى ومفاهيم، قد أفرز في العالم أشكالاً من الجماعية أُتيح لنا أن نتعرف إليها في أواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين، وخبرتها أنا عن قرب في منطقة البلقان أوائل القرن الحادي والعشرين، وسنظل للأسف الشديد نراها ماثلة أمام الأعين، كما نرى الآن في كل مكان في العالم. لقد خبرنا ذلك، على سبيل المثال، في الأنظمة الإيديولوجية والقومية والشمولية، كالبلشفية والنازية، التي تجعل من الانتماء إلى قومية معينة أو حزب معين أساساً للهوية الإنسانية والمعنى الحقيقي لها. إن اختزال هوية الإنسان على هذا النحو لتقتصر فقط على أنّ الانتماء هو مما أفرزه منطق الإنتاج الصناعي بالجملة، حيث كل نسخة، وبالفعل كل نسخة من سلعة ما، تتطابق تطابقاً تاماً مع كافة النسخ الأخرى من السلعة نفسها، وبالتالي يمكن استبدالها كيفما شئنا مع كل نسخة أخرى. لم يكن الإنسان يشعر بهويته على هذا النحو قبل العصر الصناعي، لأنه ببساطة كان يشعر بالحياة الإنسانية وبالوجود (بالمعنى الواسع للكلمة) على نحو مغاير تماماً. من الظلم أن ننسب حماقاتنا إلى العصور الغابرة، ومن الظلم أيضاً أن نرجع لاعقلانيتنا إلى الأشكال القديمة للتعايش البشري الجماعي، لاسيما أن تلك العصور الماضية ارتكبت حماقاتها الخاصة. بالنسبة لإيفيك، وكما نرى من النكتة، تتماهى الهوية الفردية تماماً مع الهوية الجمعية، إنه «نحن»، وموشي، الذي يرديه صريعاً، هو «هم». إنه يشعر أن من واجبه أن "يثأر"، وأن موشي هدف ملائم تماماً للثأر. «الأنا» متطابقة مع «النحن»، وكل فرد في الجماعة، التي هي «نحن»، متماه بشكل كامل مع «أناي»، وبالتالي يمكن استبدالهما. وهكذا فإن «الأنت» متطابقة مع «الأنتم»، وكل فرد في «جماعتك» متماه «معك» كل التماهي.

الدافع الثالث لسلوك إيفيك وتفكيره هو العلاقة المُعارضة، أو، بتعبير أدق، العلاقة المتوترة بالصراع بين «الأنا» وكل الهويات الأخرى. كما تُختزَل الهوية الإنسانية في الانتماء إلى جماعة معينة، يقلص إيفيك أيضاً العلاقات بين الهويات الفردية لتنصهر في إمكانية واحدة: العداوة، أي الإقصاء المتبادل. كل ما هو سواي أو سوانا، هو الآخر أو الآخرون. وعلى الأنا أن تتعامل مع هذا الآخر بطريقة أو بأخرى. كما رأينا في النكتة، تصرفت «أنا» إيفيك مع الآخر، الحاضر والقريب منها بصورة لا يمكن الشك فيها، أي مع موشي المسكين، تصرفت معه وفق مبدأ التناقض، مبدأ «إما ...أو». إما أن يكون موشي واحداً «منا»، أو لا يكون. إذا كان فهو متماه مع «أناي»، وإذا لم يكن فإنه «أنت» الذي يتعارض مع «أناي» بصورة حتمية، لأن علاقة «إما ...أو» هي العلاقة الأساسية بين الأشياء في عالم آلي التفكير. في تقديري، لم يكن موشي سيغضب إذا كان إيفيك أقل إخلاصاً لمفهومه الميكانيكي عن العالم.

لكن لماذا أُسرِف على هذا النحو وبدون مناسبة في التعليق على نكتة؟ للأسف، الأمر واضح لنا جميعاً، لأن النكات البوسنية واليهودية تتميز بصفة قبيحة، ألا وهي أن الحقيقة تتشابه معها في كثير من الأحيان وفي عديد من الأوجه. (سيكون من الشيق لو أجرينا دراسة مقارنة بين النكات اليهودية والبوسنية لمعرفة الوسائل والطرق التي تستخدمها ثقافتان للدفاع عن الذات في مواجهة الضغط الخارجي الذي تتعرض له. إن أوجه الشبه والاختلاف ستكون جديرة بالتأمل. ستذهلنا نقاط الشبه، وعلى أساسها ستكتسب نقاط الاختلاف معان لابد من فك أسرارها أولاً عن طريق الدراسة.) نحن نحيا في عالم يذكرنا في كل لحظة وفي كل مكان بهذه النكتة، وكأن عالمنا اليوم تطبيق لها. ألم يُظهر دعاة العدوان الصربي ضد البوسنة والهرسك النمط ذاته من اللاتاريخية التي رأيناها عند إيفيك في النكتة؟ ألم يفسر أستاذ التاريخ ميلوراد إيكمتشيتش هذا العدوان بأنه استمرار للثورة الصربية (التي وقعت عام ١٨٠٤)؟ ألم يعتبر الجنرال راتكو ملاديتش مذبحة سربينيتشا "انتقاماً لما حدث في كوسوفو"، مستخدماً في ذلك المنطق نفسه والمقاييس ذاتها التي وردت في تبرير إيفيك لجريمته؟ إن المعركة التي يثأر الجنرال ملاديتش لها في كوسوفو حدثت في عام ١٣٨٩، ولم يشترك فيها إنسان واحد من سربينيتشا. ولكن هل تهم هذه التفاصيل التقنية الجنرال الذي سمع لتوه بالمعركة، وشعر بحتمية الثأر، ولكي يثأر كان عليه أن يجد أحداً سواه، أي سوى جماعته، ليصب عليه جام ثأره.

لا يجسد الجنرال ملاديتش نمطاً همجياً من اللاتاريخية فحسب، كما تعرفنا عليها في النكتة، بل إنه يشبه إيفيك أيضاً في كيفية فهمه للإنسان في العصر الصناعي. إنه يعتبر نفسه

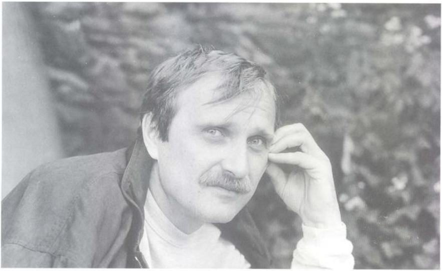
قابلاً للاستبدال مع أي عضو من أعضاء الجماعة التي ينتمي إليها، بغض النظر عن الزمان والمكان والجنس، وكافة التفاصيل الصغيرة الأخرى التي يمكن أن ترتبط بحياة الجماعة وبحياة الفرد على وجه الخصوص. إن لديه شعوراً بأن انتماءه كفيل بأن يذيبه في الجماعة، تماماً كما تذوب الفروق بين النسخ المختلفة لمنتج صناعي معين. لم يكن هذا العنف ليمثل مشكلة لو لم يطبق مفهومه للهوية بهذه الصورة الصارمة على حساب غيره من البشر. لكن حذار من أن نخدع أنفسنا ونعتقد أن هذا النوع من الجماعية الصناعية محصور في منطقة البلقان أو هو من خصائص «القبائل البلقانية» التي أسعد بالانتماء إليها. إن الإرهابيين الذين يستندون إلى الإسلام يستخدمون المنطق ذاته ويعتمدون الجماعية الصناعية نفسها، إنهم يعتقدون أنهم سيكسبون كل أعضاء «النموذج الإسلامي» إلى صفهم في اللحظة نفسها التي ينطقون فيها اسم هذا «النموذج». هذا المنطق نفسه وتلك الجماعية ذاتها يستخدمها أيضاً السياسيون ورجال الشرطة والمثقفون في البلاد الغربية الذين يضعون بشراً موضع شبهات وتحقيق لمجرد انتمائهم للدين الإسلامي، وينتظرون منهم أو يطالبونهم بأن يعلنوا موقفهم من أفعال إرهابية معينة، بل ويعترضوا عليها، فقط لأنهم ينتمون للإسلام كما الإرهابيين الذين ارتكبوا تلك الجريمة.

لابد أن أؤكد هنا بكل حسم أنني لا أتحدث عن الأفعال بل عن المنطق. لا أريد هنا أن أساوي أو أن أقارن بين أفعال الجنرال الذي أمر بذبح ٧٠٠٠ إنسان، أو الإرهابي الذي قتل ٣٠٠٠ إنسان، أو السياسي الذي يقرر التحقيق مع مسلم وقع في إغراء الدراسة في الغرب. كلا، لا يخطر على بالي أن أقارن بين هؤلاء الناس، أو بين تلك الأفعال. ولأنني أعارض إرهاب «الاسمية» هذا، أذكِّر بأن وجود الإنسان الحقيقي يرتبط بفرديته، وبفرديته فحسب. بالطبع هناك "فارق صغير" بين مصير راكب في طائرة محطمة، ومصير مواطن يُجرى معه تحقيق في قسم الشرطة ثم يذهب بعدها إلى منزله؛ بالطبع هناك "فارق صغير" بين ٧٠٠٠ و ٣٠٠٠ إنسان مدمر، وبالطبع أهتف بكل جوارحي: "يعيش الفارق الصغير!" إن المنطق المصاحب لكل فعل من هذه الأفعال ينكر الفارق الجوهري بينها، لأنه يتجاهل تفرد كل كائن حقيقي تفرداً مطلقاً؛ هذا المنطق «الاسمي» الذي يحفر مفاهيم في نفوسنا، إلا أنه يزيح صور الكائنات الحقيقية، هذا المنطق الذي يتجاهل الإحساس بالحياة ويكتفي بعلم الحساب بديلاً له.

من المنظور الاسمي، أو فلنقل من منظور الأبدية أو المفهوم الخالص، تبدو هذه الفروق بالفعل صغيرة. في القرآن الكريم آية تقول إنّه: ﴿. . . من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً . . .﴾. نعم، لاشك في أن القتل قتل، ومن يرتكب جريمة قتل فهو قاتل، الفروق الحسابية لا يمكن أن تهتم بطريقة القتل أو باسم القاتل. من ناحية أخرى ربما يكون قتل إنسان أسوأ من قتل البشرية، لأن البشرية لن تترك امرأة تشد من الحزن شعرها، وطفلاً يبكي وربما لن يعرف أنه سيظل حتى نهاية حياته يتيماً. علينا ألا ننسى هنا أن «البشرية» لا تعني «كل الناس». إن الفارق الحسابي بين قتيل وقتيلين هو فارق حاسم وجوهري عندما أكون أنا المقتول الثاني. من وجهة النظر الاسمية فإن الفارق بين الطالب الخاضع للتحقيق والمسافر على متن طائرة محطمة ليس جوهرياً. إن الموت هو الصفة التي لا يمكن للإنسان الحي أن يتنازل عنها. إنه أدنى إليه من حبل الوريد، وأكثر التصاقاً به من اسمه. صحيح أن الطالب يستطيع بعد التحقيق العودة إلى بيته، لكن ذلك لا يعني سوى أنه سيصل متأخراً بعض الشيء إلى المكان الذي ينتظره فيه مسافر الطائرة المهشمة. الفارق بينهما صغير للغاية ولا يتجاوز الناحية الفنية. لا أشكك في هذه الحقيقة الواضحة تماماً من وجهة النظر الاسمية، لكنني أرجوكم أن تهتموا أيضاً برأي الطالب عن هذا الفارق الصغير!

إن الحقيقة التي تتكشف لنا، عندما ننظر إلى الأمر عبر المنظور الواقعي، أي النظر إلى الحياة باعتبارها واقعاً ملموساً، لا تنكر الحقيقة الاسمية، إنها تكملها فحسب، أو بالأحرى تضيف إلى أبديتها المجردة بُعداً لا يمكن إنكاره للحياة الملموسة أو الجسد المحسوس. عبر هذا المنظور، أعني إذا أخذنا في اعتبارنا تلك العلاقة التي لا تنفصم بين الاسمية والواقعية، إذا وجهنا أبصارنا إلى الغابة وإلى كل شجرة مفردة فيها على حد سواء، عندئذ فقط لن نهمل الحياة بسبب المصطلح، كما أننا لن نتجاهل المصطلح. هذا هو ما نتعلمه من الأدب باعتباره أجمل وأرقى أشكال المعرفة. بين كافة أشكال المعرفة ينفرد الأدب بأنه لا ينكر ولا يهمل حاضر المصطلح أو الفكرة المتجسدة في إنسان. يستطيع الأدب أن ينطق بفرادة ذلك الجسد، دون أن يشك في ارتباطه بالفكرة أو بالمصطلح؛ تلك الفكرة التي قد تحقق كل المخزون الرمزي لجسد ما، والتي تتجلى فيها كافة «المفاهيم العامة»، دون إنكار حضور الجسد الملموس واستحالة تكراره. إن الأدب هو الشكل الوحيد من أشكال المعرفة القادر على إفراز نمط حي يعمل كجسد الإنسان، نمط يتكامل فيه التاريخ والحاضر، يتكاملان ولا يتصارعان. إن الأدب، والأدب وحده، هو الذي يرينا أن الإنسان في أي لحظة من لحظات حياته كلٌ لا يتجزأ، ما كان، ما هو كائن، وما سيكون.

لم أقارن إذن بين أفعال ليس بينها رابط كي أقول إنها متشابهة، بل لأقول إن تلك الأفعال المختلفة تستند إلى منطق عملي واحد. إن الاختلاف والفروق بين الأفعال تتجلى لنا بصورة أوضح إذا نظرنا إليها متجاورة على أساس مشترك، إذ إنّ الفروق لا تنفي الأساس المشترك، أي المنطق الاسمي



الصورة: Isolde Ohlbaum

جواد قره حسن

«الموجود في كل مكان»، الذي بطبيعته يقلص الإنسان إلى انتمائه فحسب، مُنتجاً «الصورة الصناعية للإنسان». إن هذا المنطق لا ينفك يفصل أرواحنا ولغتنا عن الحقيقة المتجسدة، يفعل ذلك بحسم وبطريقة وخيمة العواقب، دافعاً بالحقيقة في اتجاه علم الحساب، وليس في اتجاه الأفكار الأفلاطونية؛ ليس نحو عالم المثل، بل نحو صف من الأرقام الطبيعية، ونحو مجموعة من المفاهيم تعجز أن تكتسي جسداً. هذا المنطق أدخلَ إلى لغتنا كلمات لا تُحصى، كلمات لا تحمل أي شحنات عاطفية أو ظلال إضافية، بل تجتهد أن تختزل الكلمة إلى مجرد وسيط معلوماتي. إنها تزيح الجسد عن اللغة، وبهذا تزيح الوعي بفرادة كل جسد حي. لقد أضحى هذا المنطق والصورة البشرية التي يفرزها حاضراً ومهيمناً في كافة مجالات حياتنا. ألم ينتصر «المفهوم الصناعي للإنسان» داخل نظام اقتصادي لم يعد الإنسان فيه هدفاً ولا غايةً، بل مجرد وسيلة للعمل، أي للربح؟ ألم يترسخ لدينا الإحساس بأن الإنسان ما هو إلا مستودع أعضاء، ولهذا لم يعد أحد يستهجن أو يستنكر التجارة بالأعضاء البشرية؟ ربما سنشعر بأنفسنا وقد غدونا قالباً ونموذجاً، إذا واصلَ وباء «الاسمية» هذا انتشاره السريع؛ فلنقل مثل تلك الأشكال التي نراها في إشارات المرور الضوئية، والتي إما أنْ تسمح لنا بعبور الشارع أو تمنعنا. ربما يحدث هذا، لأننا نفهم العالم ونشعر به ونعيشه كما تصوره لنا اللغة.

إن حياتنا المعاصرة تقدم لنا زخماً من الأمثلة التي يسلك فيها الناس مثلما سلك إيفيك مدفوعاً بالسبب المنطقي الثالث، أي عندما اختزل كافة أشكال العلاقة الممكنة بين هويتين إلى شكل عدواني واحد، هو الإقصاء المتبادل، إلى علاقة «إما ... أو». أحد أشهر الأمثلة على ذلك وأحدثها هو الكتاب الذي أثار موجة واسعة من النقاش والتعليق، كتاب صمويل هَنتينغتون «صدام الحضارات». يلفت النظر في هذا الكتاب التزام هَنتينغتون الصارم لمنطق «إما ...أو»، وكما عرفناه في النكتة، نظراً لتواجد حضارات متعددة في العالم، ونظراً لاختلاف هذه الحضارات، فإن التصادم بينها حتمي ولا مفر منه. تماما كما يفكر إيفيك؛ موشي موجود، وأنا موجود، إذن لابد أن يذهب أحدنا إلى الجحيم.

يفسر هَنتينغتون قناعته بحتمية الصراع بين الحضارات المختلفة بالطبيعة البشرية: "الكراهية شعور إنساني. البشر بحاجة إلى أعداء لتعريف الذات وإيجاد الدافع." هكذا بالحرف الواحد. هل سيشك السيد هَنتينغتون في صحة نظريته إذا أقسمت له، أنا الذي أشعر أيضاً بكراهية تجاه أشخاص وأشياء (فالكراهية شعور إنساني)، إذا برهنت له بعشرات الأمثلة أن الأصدقاء كانوا لدي أهم مئات المرات من الأعداء فيما يتعلق بـ «تعريف الذات وإيجاد الدافع»؟ هل سيشك في صحة نظريته إذا أوردت له عشرات الأمثلة من حياة عشرات الناس التي تبرهن على أن الحب والصداقة يمثلان دافعاً أقوى، وأنهما عند تكوين الهوية أكثر نفعاً للإنسان من العداوة والكراهية؟ لا أعتقد. يعلمنا الفيلسوف اليوناني إمبدوكليس أننا لا نرى من الأشياء ولا نتعرف إلا على تلك التي نحملها داخلنا.

لكن، لنعد إلى موضوعنا: كيف لرجل يشتغل في مجال الحضارات أن يضع كتاباً يبسط فيه الحضارة والثقافة على هذا النحو الكاريكاتيري؟ إن كل ثقافة تؤلف، مثل اللغة، بين العام والخاص، وبين المطلق والملموس، وبين الجماعي

والفردي. الجانب الأول يجعلها منفتحة أمام كل البشر ويمد وشائج القربى بين الثقافات المختلفة، الجانب الثاني يميز بين كل ثقافة وأخرى، ويجعل من الثقافة موطناً ذهنياً لجماعة معينة من الناس. نحن جميعاً نشترك في الموت الذي ينتظر كلاً منا، إلا أن الثقافات المختلفة تُعدّنا لاستقباله بطرق مختلفة، وتقدم لنا صوراً متعددة للموت وما يأتي بعده. يقول هوراتس إن ترتيب النجوم في هذا الليل الذي نشترك فيه جميعاً يختلف باختلاف بقاع عالمنا.

لهذا تشترك الحضارات جميعاً في جوهر كوني إنساني عام، ولهذا أيضاً يتسم المكان الذي تتراكم فيه الحضارات بالاتساع النسبي. إذن يستحيل، منطقياً، الصدام بين الحضارات، وإذا حدث ذلك الصدام المزعوم فإنه يعني أن تتصادم أجزاء الحضارة الواحدة ضد بعضها البعض. إذا بدا لنا أن الحضارات المختلفة قد تصادمت وتصارعت في عصور تاريخية سابقة، مثلاً في عصر الحملات الصليبية، فإن هذا الانطباع يتولد لدينا فقط بسبب التبسيطات الاسمية التي نقوم بها. لم تكن الحملات الصليبية صراعاً بين الإسلام والمسيحية كحضارتين، بل صراعاً ذا برنامج سياسي استند إلى هاتين الحضارتين. لن نكون جادين إذا أجرينا نقاشاً حول ما إذا كان البرنامج السياسي للبابا أوربان الثاني يتطابق بالفعل مع مبادئ المسيحية، ولن نكون جادين إذا تناقشنا حول ما إذا كان ادعاء القديس برنهارد فون كليرفو بأن "مجد المسيح يتجلى في موت كل كافر" يتفق مع جوهر المسيحية. أيضاً لن نجري نقاشاً حول ما إذا كانت مملكة السلاجقة تمثل الإسلام، أو إذا كان الجهاد في جيش السلطان صلاح الدين يعني الجهاد في سبيل الله. إذا أوجدنا رابطة بين تلك الحروب والحضارات، أو إذا أصررنا على ذلك، فالمقصود هو الصراع مع الرؤى ذات «التوجه السياسي» لتلك الحضارات، الصراع مع تلك التبسيطات المجتزأة من عناصر متفرقة من الحضارات، التي وإن تم جمعها إلى كل متكامل، فلا يعني ذلك أنها تمثل حضارة، بل منظومة إيديولوجية فحسب. هذه المنظومات الإيديولوجية التي تُنتزع من سياقها الحقيقي انتزاعاً، والتي تُقلَص إلى بعد واحد هو البعد السياسي، نسميها حضارة مُسيسة. لهذه الحضارات الموجهة والمختزلة على شكل إيديولوجي كاريكاتوري أن تتصارع؛ لكن هذه لم تعد تستحق أن تُسمى حضارات، لأن البعد الكوني لهذه الحضارة أو تلك قد سُلِب، ذلك البعد الذي يتوجه إلى كل إنسان. لذلك أؤكد أن السيد هَنتينغتون كان يعني تلك التشوهات الكاريكاتورية المؤدلجة لكل حضارة على حدة، ولم يكن يقصد الحضارات ذاتها عندما تحدث عن صدام لا مفر منه في المستقبل القريب بين الحضارات. ولكي يصل إلى نتائجه تحتم على السيد هَنتينغتون أن يجري على الحضارات العملية نفسها التي أجراها بطل نكتتنا إيفيك على ذاته وعلى موشي، أي أن يختزل الحضارة لتصبح في النهاية مسخاً كاريكاتيراً سياسياً للأصل. يشترك السيد هنتينغتون مع صاحبنا إيفيك في لاتاريخيته. إنه يدعي أن "الكره إنساني"، ويرى في القدرة على الكراهية سمة جوهرية للإنسان. وهكذا يهمل هَنتينغتون عدة قرون من الأنثروبولوجيا الكلاسيكية التي منهجها أفلاطون وجعلها جزءاً من منظومة فلسفية، ويتجاهل خمسة عشر قرناً من الأنثروبولوجيا المسيحية التي أدركت أن قدرة الإنسان على الحب هي الدليل على ارتباطه بالله، ويغض البصر عن سلسلة من المشاريع الأنثروبولوجية في العصر الحديث، كل هذا يهمله هَنتينغتون ببساطة، راضياً وقانعاً باكتشافه أن الإنسان مخلوق كاره. الكره صفة إنسانية، إذن الصدام بين الحضارات أمر حتمي. ربما كان يجدر بالسيد هَنتينغتون ألا يتجاهل كل هؤلاء النابهين الذين درسوا أحوال الإنسان، ولا تلك القرون التي أجروا فيها دراساتهم، ربما كان سيكتشف عندئذ صفة إنسانية أخرى، مثلاً العرق! وربما دفعه ذلك إلى إعادة اكتشاف الماضي. بالتوافق مع منطقه يمكن القول: إن العرق صفة إنسانية، إذن لاشك في أن الطوفان قد حدث.

أعترف أن كتاباً ككتاب هَنتينغتون كان سيولد لدي مشاعر سلبية للغاية، وكنت سأنهال عليه نقداً حتى لو قرأته في أوقات أفضل من الآن. إلا أنني بالتأكيد لم أكن لأشغل نفسي في أوقات أفضل بمثل هذا الكتاب على هذا النحو التفصيلي، ناهيك أن أفعل ذلك على الملأ. لكن كل هذا ضروري الآن، لأنه في كل مكان حولنا تنشأ «اقتباسات» كاريكاتورية لحضارات مختلفة قُلمت لتتناسب مع برنامج سياسي معين، «رؤى» تختزل بعض عناصر الحضارة الأصلية، قد تخفي شخصيتها الكاريكاتورية والآلية الفجة إذا نجحت في افتعال مواجهة مع «عدو» ما، أو إذا نجحت في أن تجد عدواً حقيقياً. تماماً كما هو الحال في مسرحية درامية ينجح مؤلفها من خلال تفجيره لصراع متقن في أن يخفي افتقار شخوصه لدم الحياة ولحمها، وأن دوافعها مُلفقة لا تقنع أحداً. العكس أيضاً صحيح. الشخصيات المرسومة بدقة قد تجعل الصراع بينها عسيراً، إن لم نقل مستحيلاً (كما لدى تشيكوف مثلاً). بين هذه «الرؤى» التي تفرزها الحضارات المختلفة (والتي نطلق عليها لسبب فشلت في معرفته وصف «الأصولية»)، من الممكن أن ينشأ صراع، لأنها لا تمثل الحضارات التي أنجبتها، بل هي مجرد صيغ أيديولوجية. مما لاشك فيه أن كل أصولية، سواء كانت إسلامية أو يهودية، أمريكية أو كاثوليكية، نيوليبرالية أو شيوعية، تتماهى مع الحضارة التي تستند إليها، بل تعتبر نفسها حامية الحضارة والوجه الحقيقي لها. حتماً سنستقبل هذه الصيغ بشك، هذا إذا كنا قد تلقينا تعليماً مدرسياً جيداً، فالقراءة النقدية هي أول ما يتعلمه التلميذ في المدارس الجيدة.

ماذا يتبقى إذا أهملنا ما يقوله برنامج سياسي عن ذاته، وما يقوله الآخرون «المتنافسون» عن هذا البرنامج؟ ماذا يتبقى إذا أهملنا الأقوال والنيات، وتأملنا في النتائج فحسب وتأثيرها على حياة البشر اليومية وعلى الأشياء، على المجتمع، وعلى كل فرد؟ ما يتبقى هو أثر البرنامج في الحياة الواقعية، شكل الزمان الذي يقدمه لنا؛ أي تتبقى قيمته الحضارية الحقيقية. فالحضارة هي وحدها ما تمنح حاضرنا في العالم شكلاً، هي ما تشكل يومنا وعامنا، إنها هي التي تحدد إلى حد بعيد علاقتنا بالماضي والمستقبل. كيف يُشكل أولئك الذين يعتبرون أنفسهم حماة الحضارات المختلفة حاضرنا في هذا العالم؟ إننا نرى هذا على أفضل وجه في "الصور المستمدة من حياتنا"، في التفاصيل التي قد تكتسب قيمة رمزية، لأن الكل المتكامل يتجلى في دقائقها. أم أن الأدق القول إنني ككاتب أرى وأدرك الكل في تفاصيل الحياة الواقعية، بينما قد يرى ويدرك آخر، لنقل إنه يعتنق المبدأ الاسمي، الكلَ على نحو أفضل في البرامج والخطط والقوانين؟ إن الصور التي تتكشف لي وما ينتج عنها من تماثل قد يبدو أحياناً غريباً شاذاً، وأحياناً أخرى منطقياً إلى أقصى الحدود، هذه الصور تقنعني بأن سلوك حُماة الحضارة هو في الأساس سلوك زائف، بغض النظر عما إذا كانت نيتهم صادقة أو لا. في إحدى الصور أرى أفغانيات خلال حكم طالبان (وأيضاً في عدة مجتمعات يمارس فيها الأصوليون الإسلاميون نفوذهم)، نساء متحجبات من قمة الرأس إلى أخمص القدم، قد تم اختزالهن إلى شكل وظل، ثم حُشْرن حشراً في علم الحساب ليتحولن إلى محض مفاهيم متجسدة ملموسة، تماما كأشكال إشارات المرور الضوئية. يحدث هذا كله باسم الحضارة التي أبدعت «ألف ليلة وليلة»، ذلك الكتاب الأكثر «أنوثة» في الأدب العالمي، يحدث هذا باسم شهرزاد، تلك المرأة التي تمثل الرمز المتجسد لكل نساء حضارتها. هذه الصورة الواحدة تكفينا لإثارة السؤال: أي حضارة إسلامية، وأي إسلام يريد هؤلاء الذين أعلنوا أنفسهم حماة له؟ ربما يتبنون بالفعل شيئا ما أو آراء شخصية ما، وربما كان للعالم الذي يريدون تشكيله علاقة ما بالإسلام، على كل حال ليس لهذا العالم أي وجه شبه مع الإسلام الذي أعرفه وأحبه وأعتنقه. في صورة أخرى أرى وزارة العدل في الولايات المتحدة، حيث ألقوا بوشاح يغطى تمثال ربة العدالة يوستيتسيا، التي تمثلها امرأة نصفها الأعلى عار. لم يكد يمضي وقت على النداء الذي وجهته الإدارة الأمريكية لخوض حرب للذود عن الحضارة الغربية تحت شعار: "إما أن تكونوا معنا أو ضدنا" (فلنتذكر مرة أخرى نكتة إيفيك السخيفة، ومنطقه الملعون «إما ...أو»). هل ندافع فعلاً عن الحضارة الغربية إذا رفضنا رمزياً تراث القدماء؟ إذا أنكرنا قروناً عديدة من فن النحت، كان الجسد يُصوَر فيها على النحو الذي خُلق عليه في الفردوس؟ برفض العدالة وكل ما يرتبط بها؟

أرجوكم، لا تسيئوا فهمي، أنا لا أساوي، بل أقارن؛ والمقارنة تشير إلى تشابهات وتبرز اختلافات. المقارنة تبين أن العنف الذي يُمارَس ضد الناس عندما تُغَطى التماثيل، هو أقل بكثير من العنف المصاحب لإجبار النساء على ارتداء الحجاب. المقارنة تبين أيضاً أن هناك كوميديا ساخرة تكمن في تغطية العدالة المسكينة، التي لم تستطع أن تدرك أنها سيئة الخلق، لمجرد أن موطنها بلاد الإغريق. إلا أن المقارنة تشير إلى تشابهات أيضاً. في كلتا الصورتين نرى أجساداً أنثوية، نرى القماش الذي يغطيهن، ويسلبهن وجودهن الملموس، يختزلهن في شكل ونموذج وهيئة بلا ملامح. في كلتا الصورتين نلمح توغل الاسمية إلى العالم الحقيقي، عنف الحسابية ضد الجسد؛ نرى كيف تفقد الأجساد الحقيقية شكلها الحقيقي وتفردها الذي لا يتكرر، وكيف تغدو عمومية مثل مفهوم أو عدد أو إشارة. كل النساء تتشابه عند ارتداء الحجاب، مثلما تتشابه تحت الوشاح تمثال ربة العدالة مع تمثال محامية من الأرياف. يشير هذا إلى تشابه آخر مهم، عملية التغطية في كلا الفعلين تنبع من الحاجة إلى إنكار الزمن وإيقافه، وهو احتياج مُميز لكل المشروعات والحركات الإيشاطولوغية (التي تتطلع إلى العالم الآخر). ليس هناك غبار يغطي التمثال، وليس هناك وعي بالتراث الذي منح التمثال أهمية وشكلاً، ليس هناك تجاعيد على وجوه النساء، لأن هذه الوجوه ليس لها وجود، لا فرق بين العجوز والشاب، ولا أثر للزمن. بل لا زمن، لأنه ليست هناك أشكال حقيقية، يتضح عليها مرور الزمن، ففي ذاكرتهم ليس هناك سوانا، مبدعي المصطلحات والبرامج والنماذج، وبالتالي ليس هناك سوى المفاهيم والبرامج والنماذج.

قال غوته ذات مرة: "إن السعيد هو من ينظر في نهاية أيامه إلى حياته، ويستطيع أن يجد في تلك الحياة، في ذلك الوجود الأرضي، كُلاً متكاملاً، شكلاً وربما تاريخاً." أي أن السعيد من نجح في أن يصالح بين الاسمية والواقعية، وبين البنية والتاريخ. السعيد من يخلق بينها توازناً، ومن يعش وكأنه يبدع أدباً جيداً. هل لنا أن نأمل في الوصول إلى السعادة التي يتحدث عنها غوته، ونحن لا حول لنا ولا قوة أمام إرهاب الاسمية؟ لا أعرف. الأمر كله يتوقف على مقدرتنا على إنقاذ حضاراتنا وثقافاتنا من أنياب «حُماتها» الأصوليين، ويتوقف أيضاً على ما إذا كان لدينا أدب جيد كاف. إذا كان هناك في عالمنا شيء يمكن أن ينقذنا من تغلغل الحسابية إلى عالم الأشكال الحقيقية فهو الأدب، الأدب الجيد. الأدب الذي يعرف ومنذ أمد بعيد أن: "الوردة تزهر لأنها تزهر، بدون لماذا." (أنغيلوس سيلسيوس).

ترجمة: سمير جريس

المصدر: © internationales literaturfestival Berlin

Jürgen Habermas    يورغن هابرماس

# انطبـاعات إيرانيــة

## حوار مع الفيلسوف الألماني هابرماس

**منذ سنوات يزداد الاهتمـام في إيران بالفلسفة الألمانية. ومن بين المفكّرين المعاصرين لاقى يورغن هابرماس قبولاً كبيراً خلال العقود الأخيرة. أمضى الفيلسوف أسبوعاً في إيران بناءً على دعوة من «مركز حوار الحضارات»، الذي أسسه الرئيس الإيراني محمّد خاتمي. وبعد عودته أجاب هابرماس عن أسئلتنا حول رحلته هذه. وقد أعرب عن دهشته من كيفية الاختلاف «الطبيعي» حول النظام الديني في الكثير من النقاشات الرسميّة وغير الرسميّة التي خاضها مع الفلاسفة وعلماء الاجتماع والصحفيين والفنّانين. وظهر هابرماس أمام جمهور غفير في مكان رمزيّ بالنسبة للجمهوريّة الإسلامية في إيران، ألا وهو جامعة طهران، حيث يؤدي عادةً أحد آيات الله المخولين من قبل القائد الدينيّ صلاة الجمعة؛ فتحدث هابرماس عن «العلمانية في المجتمع الغربي ما بعد العلمانيّ». كان الازدحام شديداً لدرجة أن الطلاّب كانوا يتدافعون أمام قاعة المحاضرات ويتناقشون بحيويّة. وتناولت الصحافة الإيرانية المحاضرات، فأقامت جسراً إلى الوضع السيّاسي الآني. وجاء النقد فقط من طرف الصحافة المعادية للإصلاح التي استعانت بتصريحات قديمة لهابرماس تتعلق بسلمان رشدي، لتوجّه نقداً لاذعاً لأصحاب الدعوة، وبالأخص عطاء الله مهاجراني، وزير الثقافة السابق الذي أقيل قبل عام ونصف بسبب سياسته الليبرالية.**

وفيما يلي نص الحوار:

**ما الذي حملكم على السفر إلى إيران في هذا الوقت بالذات؟**

لقد مضت على الاتصالات الأولى سبع سنوات. وفي الخريف الماضي اقتنعت أخيراً من خلال النقاشات التي خضتها مع الزملاء الإيرانيين بأنني ساكون في المكان المناسب لدى مضيفي. لقد خاض عطاء الله مهاجراني، وزير الثقافة السابق وأحد المقربين من الرئيس محمّد خاتمي، صراعاً مريراً في فترة وزارته من أجل تحرير الصحافة من القيود. وذات مرّة قال نجيب محفوظ، الكاتب المصري الحائز على جائزة نوبل: "إن الغرب لا يهتم برؤوسنا إلا بعد أن تتدحرج."

**ما هي التوقعات التي كنت تحملها، وما هي الشكوك؟**

ليس هناك من يرغب في أن يُستغَل لغرض الدعاية من قبل الطرف الخاطئ لخدمة قضيّة خاطئة. وقد وصلتني رسالة بالبريد الألكتروني مليئة بالقلق، بعثها أحد طلابي الإيرانيين من شيكاغو. وقائمة المعتقلين السياسيين كانت تزداد طولاً على الدوام. كما أنني تلقيّت رسالة من زوجة خليل رستمخاني المعتقل منذ سنوات. وأبلغني مركز نادي القلم الألماني بأن الصحفي سيامك بورزند، البالغ من العمر سبعين عاماً، حكم عليه تواً بالسجن لمدّة سبع سنوات.

**هل تأكدت مخاوفك؟**

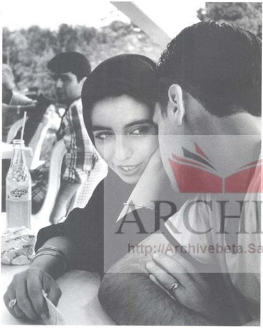
بالطبع لا يمكن تبرير التمييز القانونيّ إزاء المرأة والملاحقة السيّاسية لقوى المعارضة ودعم «حزب الله» إذا صحّ ما تدعيه وزارة الخارجية الأمريكية. بيد أن اللافتات التي رسمت عليها صورتا مرشديّ الثورة بالحجم الطبيعي، والتي تذكّر إلى حدّ ما بجمهوريةّ ألمانيا الديمقراطية أيّام هونيكر، تدعو إلى الحيرة من النظرة الأولى. أمّا وجوه الملتحين «الشهداء» على الملصقات فذات قيمة أخرى، فهي تذكّر في شوارع طهران وفي جميع أرجاء البلد، بأولئك الذي سقطوا قتلى في الحرب الطويلة الكثيرة الضحايا مع العراق. وفي المركز الثقافي، الذي دخلناه دون سابق إعلان، ثمّة مشهد صارخ يمثّل النبي محمّد أمام مكّة. فتخيّلت مسرحيات آلام المسيح في قرية أوبرأمرغاو Oberammergau في بافاريا. لعلّ هذه الانطباعات الأولى تجعل المرء مرتاباً. لكنّ الأحكام المسبقة التي يحملها المرء معه أثناء رحلته تخضع للفرز عبر المجرى العادي للحياة اليومية الذي يخترق بعناده كلّ نظام. وبهذا المعنى فإن صورة المجتمع الصامت الموجّه مركزياً والمسيطر عليه أمنيّاً ليست متطابقة مع الواقع، على أية حال، ليست متطابقة مع انطباعاتي التي خرجت بها من خلال لقاءاتي مع المثقفين والمواطنين من أهالي المدينة الضخمة الذين يتصرفون بوعي وتلقائية وبلا خوف. وجهاز السلطة المشتت سينخرط هو نفسه، على الأرجح، في الدينامیكية الذاتية لمجتمع موزّع على أطياف وزمر كثيرة، قبل أن يسيطر على المجتمع. والظاهر أنّ القلق بدأ يتزايد لدى المواطنين بفعل تردد الإصلاحيين. فقد أسرّ لي أحد الزملاء من أساتذة العلوم السياسية

الشباب، من الذين تعرّفت عليهم في حلقة من المتنورين المتعاطفين تماماً مع الولايات المتحدة، بأنه يأتي من شيكاغو - حيث يدرّس بين الحين والآخر - إلى بلده على الرغم من جميع الصعوبات التي تنتظره. ففي إيران يوجد على الأقل رأي عام سياسيّ متحمّس للجدل والنقاش.

**ماهي المحرمات والحدود والعقبات التي اصطدمت بها في أحاديثك؟**

لقد جرّني أصحابي، الملتزمون والمطلعون إطلاعاً جيّداً، إلى نقاشات مثيرة وجوهريّة دون أيّ ملابسات كبيرة. حتّى في الميدان السياسيّ لم ألحظ تردداً ملفتاً للنظر. أحياناً كنّا نتحدث عن حقّ إسرائيل في الوجود مثلما كنّا نذكر أسماء المعتقلين من نقّاد النظام. فالحدود الذاتية لا يراها المرء. ثمّة شيء يشبه العقبة، اصطدمت به مع من تحدثت إليهم، كان هناك مُلاّ شاب، حاصل على إجازة الدكتوراه من مونتريال، جاء من المدينة القديمة المقدسة «قُمْ»، حيث الكليّة المركزيّة التي يتعلّم فيها رجال الدين الشيعة، وقد اصطحب معه ابنه وثلاثة من الأخوة المؤمنين، من بينهم أمريكي، جاء بسؤال مهمّ. كان سؤاله يتعلّق باقتراحي حول ترجمة المضامين الدلالية التي تحتفظ بها اللغة الدينية إلى لغة فلسفية، أي إلى لغة دنيوية. قال إن هذا الأمر حسن ولا بأس به، لكن ألا يُغمر العالم نفسه بضوء الدين حينئذ؟ فتغيّر الجوّ الودّي للنقاش عندما طرحت عليه أنا أيضاً سؤالاً: لماذا لا يعتمد الإسلام على وساطة الكلمة، ولماذا لا يتخلّى عن وسائل الجبر والإكراه السياسيّ؟ فردّ الضيف الناسك، الرقيق على رجائي بأن قدم لي تبريراً دينياً بشيء من الخشونة. فكانت هذه لحظة يُرفع فيها، على ما يبدو، الحجابُ عن الحجر الدوغماتي الذي قُدّ من الصوان. وفي نهاية الحديث ناولني آية الله الذي أصغى صامتاً إلى تلميذه كتاباً بالتفاتة طيّبة لتهدئة الخواطر. كان قد ألفَ كتاباً تُرجم إلى الإنجليزية من قبل مركز حفظ النصوص الدينية القديمة في أمريكا Center for Preservation of Ancient Religious Texts بشكل متأخر اكتشفت بأن هذا الكتاب يقرأ حقّاً مثلما يقرأ أيّ نصّ من القرون الوسطى. وفي النقاش الذي أعقب ذلك حاول أحد الزملاء المشتغلين بالفلسفة أن يقدم لي الدليل الذي بقي المُلا مديناً به؛ حاول أن يوقف مفهوم ماكس فيبر حول العقلانية الغربية على قدميه بدلاً من رأسه كما أدعى: إن المرء يرى اليوم بأن تطوّر الحداثة الأوروبيّة يمثّل سلوكاً خاصاً تماماً بالمقارنة مع الثقافات الكبيرة الأخرى؛ فعلى المرء أن يتأمل أوّل الأمر تعرّجاته المرضيّة، الباثولوجية، قبل أن يتأمل الإسلام. أليس هذا هو إدوارد سعيد مقلوباً؟ ومقابل نظرتنا المشوّهة للشرق ثمّة «علم استغراب» في الطرف المقابل. بيد أن هذه الحالة الذهنية غير نمطية في الواقع بالنسبة للوضع الأكاديمي الذي شهدناه في طهران.

**كيف توظّف النقاشات الفلسفية والاجتماعية في الغرب لخدمة النقاشات الدينيّة - الفلسفيّة الدائرة في إيران؟**



الصورة: Kai Wiedenhöfer

في حديقة ملات في شمال طهران، إيران ٢٠٠١

إذا ما سافر المرء حاملاً معه متاعاً فكريّاً صغيراً فإنه سرعان ما ينخرط في فوضى أوضاع التفاهم التي تحتفظ لنا بدورالبرابرة. إذ إنهم يفهمون عنّا أكثر مما نفهم عنهم. إن علماء الاجتماع الذين تعلّم القسم الأعظم منهم في فرنسا، يتابعون اليوم التطوّرات الجارية في الولايات المتحدة. وفي الفلسفة يبدو أن كانط والمحللين الإنجلوساكسونيين يحظون باهتمام متزايد، كذلك مبادئ الفلسفة السياسية المعاصرة. لكن محفزّات الصراعات الفكرية المؤثرة في الرأي العام قادمة من مصادر أخرى. ففي عقد التسعينات كان هايدغر وبوبر مصدريّ النقاط الأساسيّة في النقاش الذي دار بين رضا داوري أردكاني من ناحية وعبد الكريم سروش من ناحية أخرى. وداوري

أصبح الآن رئيس أكاديمية العلوم ويحسب على أتباع «ما بعد الحداثة».

لقد تبنّى هؤلاء من الأعمال المتأخرة لهايدغر تحليله لـ «جوهر التقنيّة» قبل كلّ شيء وربطوه بالنقد المحلّي للحداثة الغربية. أمّا خصمه سروش، الذي يحلّ الآن ضيفاً على جامعة هارفارد لمدّة فصل دراسيّ، فيميل شخصيّاً إلى اتجاه صوفيّ معيّن في الإسلام، لكنه، بصفته من أتباع بوبر، يطالب وبشدّة بالفصل المعياريّ بين الدين والعلم. وإذا ما فهمتُ الأمر بصورة صحيحة فإن داوري ارتقى في خضم النقاش إلى منزلة المتكلم الفلسفي بلسان التقليد الشيعي، بينما يدعو سروش، اليوم كما في السابق، وإن بتأثير يتضاءل تدريجياً، إلى الفصل المؤسساتي بين السياسة والسلطة الدينية. وقد شعرت بسعادة في اللقاء الرسميّ الأوّل عندما أطلّ عليّ عبر ضباب الأصوات الغربية اسم أعرفه، إذ طلب داوري الكلمة. وقال إن مفهوم العقل الذي تطوّر في ظلّ الميتافيزيقيا الغربية هو أشدّ ضيقاً من قدرته على الإحاطة بالقدرات الحدسيّة التي تتجاوز ما هو عقلانيّ صرف. كان هذا دافعاً للجدال، فيما إذا كان يحقّ للمرء المساواة ببساطة بين «العقل» و«العقل الذرائعيّ». واتخذ النقاش مجرى آنيّاً عندما حرفه أحد الزملاء، وهو من مريديّ راولس Rawls، ليتناول قضية حقوق الإنسان. فهل يحقّ لهؤلاء على الرغم من المنشأ الغربيّ لتاريخهم المطالبة بالتأثير الشموليّ؟ لقد كان مترجم بوبر هو الذي طرح هذا السؤال، وبذلك وضع على لساني إجابة كانطيّة. فبدا كما لو أن الوضعية القديمة للمناقشة المستلهمة من أفكار هايدغر وبوبر قد تكررت من جديد بشكل غير مقصود.

**ألم تُحل هذه المعضلات التي تُناقش الآن في إيران - أي العلاقة بين الدولة والدين والمجتمع والدين - من خلال التنوير والعلمانية والدساتير وضمان حريّة الرأي في أوروبا؟**

لقد كيّفت محاضرتيّ اللتين ألقيتهما على الجمهور العام للإحاطة بهذا السؤال. فشعرت بالدهشة من انعدام التكلّف السائد في الوسط الجامعي الواسع فيما يخصّ الجدل حول الأسس الثيوقراطيّة.

**حول ماذا تحديداً؟**

إن السلطة الدينية تسمح للأقليات الدينية مثل الزرادشتية واليهودية والمسيحية، أي للطوائف التي سبقت ظهور الإسلام، بممارسة شعائرها الدينية علناً، لكنها لا تسمح بذلك للأقلية البهائية على سبيل المثال. وفي الوقت ذاته تملي هذه السلطة إرادتها على الجميع، بمن فيهم غير المسلمين والمواطنين غير المتديّنين، تفرض عليهم أسلوب الحياة المنصوص عليه في الشريعة الإسلامية. وهذا ما يستدعي التساؤل عمّا إذا أمكن للدين أن يحتفظ أيضاً بقوّته في صياغة نمط الحياة إذا ما تخلّى عن سلطته السياسية، يعني إذا ما توجه مباشرة إلى مخاطبة ضمير الشخص الفرد المنتمي طوعاً إلى طائفته، وأن يمارس تأثيره السيّاسي بشكل غير مباشر ضمن تعدد الأصوات في ظلّ رأي عام ليبرالي. كان النقاش يدور، قبل كلّ شيء، حول قابلية نقل النموذج الأوروبيّ أو ارتباطه بسياقه الخاص. أليست التعددية الدينية المكفولة قانونيّاً ظاهرة غربية الطابع؟ وهل هذه التعددية مرتبطة بشروط نشأتها التاريخية، أم أنها تقدم حلاً معقولاً لمشكلة تعاني منها جميع المجتمعات اليوم وبصورة متزايدة؟ ألا يتوجب على الثقافات الأخرى أن تجد على الأقل حلاً مماثلاً؟

**من خلال اللقاءات في إيران يعتقد المرء أحياناً بأنه أُعيد إلى زمن الإصلاح البروتستانتي؛ أم أن هذه التساؤلات مازالت حاضرة في الوقت الراهن بالنسبة لأوروبا أيضاً؟**

إن انعكاس الوعي الديني، الذي يتحقق داخل الإطار المتميّز للحداثة، هي قضيّة يجب أن تتم من الداخل. أمّا كيف يحقق الإسلام هذا التكيّف، فذلك أمر يخصنا في أوروبا، لأننا لا نصبوا إلى مجرد حلّ وسطي متضعضع مع طوائفنا الإسلامية. على مواطني الدولة أن يكونوا قادرين على تقبّل مبادئ الدستور بإدراك ذاتي. وأعتقد أنه بالكاد يمكن التشديد على الأهمية السياسية للصراعات الدينيّة داخل الإسلام. فاليوم هناك رجال دين مثل محمّد مجتهد شابستاري الذي استلم دور الناقد البارز، وهو الدور الذي كان يلعبه الفيلسوف الدنيويّ سروش في حقبة التسعينات. وبالمناسبة فقد أمضى شابستاري بضعة أعوام في هامبورغ ويتكلّم الألمانية بطلاقة. وهو ينتمي إلى المدرسة التقليديّة في التأويل وينظر إلى المؤمن الفرد باعتباره مفسّراً للوحي، ويقدّم في هذا المضمار حججاً ذات وقع بروتستانتي ضد الهيمنة الأرثوذكسية. فهو على أية حال يؤكد على الذاتية باعتبارها مكاناً للدخيلة الدينية. ويسعى من خلال فهمه للعلاقة الجدلية بين الاعتقاد الديني والعلم أن يجعل اللاهوت الإسلامي منفتحاً أمام العلوم الإنسانية والفلسفة المعاصرة. لكنه قبل كلّ شيء يحمل مفهوماً تأويلياً تنويرياً عن الموروث الديني، يتيح له فهم المحتوى الجوهري لتعاليم النبيّ فهماً تجريديّاً، مفرّقاً بينها وبين الأعراف التقليدية للنمط الحياتيّ التاريخيّ.

**لقد التقيت في إيران أيضاً بالمفكرين الإصلاحيين الملتفين حول خاتمي. هل تعتقد أن الإصلاحيين مستعدون في حالة الشبهة أن يتغلبوا على الصراع بين الديمقراطية والثيوقراطية القائم في الدستور الإيراني لصالح الديمقراطية؟**

لقد أودع الملا الشاب محسن كديور السجنَ بعدما نشر نقداً من وجهة نظر شيعيّة تعرّض فيه للأسس القانونية لنظام الخميني. وفي بيته التقيت بالمجموعة التي تتحدثين عنها.

فإلى جانب السيّد شابستاري التقيت بسعيد هاجريان الذي مازالت الآثار المؤلمة لعملية الاغتيال، التي تعرّض لها قبل حوالي سنتين، باديةً على جسده. في هذه الحلقة تناولنا هذا الموضوع تحديداً. فإلى أي مدى يجب أن يذهب الإصلاحيون؟ وكم يبدو تراجع دمج التعاليم الدينية والمجتمع الدينيّ بسلطة الدولة جدياً بالنسبة للإصلاحيين؟ بيد أنني لم أتلّق في نهاية المطاف سوى معلومات براغماتية. على المرء أن يسير خطوةً إثر خطوة وأن يتعلّم من العملية نفسها. وحتى في مجرى هذا الحديث الشديد الأهمية لم يتضح لي كيف يتصوّر الإصلاحيون «الطريق الثالث»، أي الجمع بين الشرق والغرب. ومن خلال أحاديث أخرى استطعت التعرّف قليلاً على طبيعة هؤلاء الثوّار الذين خابت آمالهم. فالنظام البهلوي التكنوقراطيّ المغترب اغتراباً كلياً عن المواطنين والذي يعتبر نظاماً فاسداً لم يُبْقِ في عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩ إلاّ على الموروث الدينيّ بصفته القوّة الأخلاقية الوحيدة التي لم تتضرر. وكذلك بقيت الماركسية من ناحية المنهج الفكري ومن ناحية الثقافة مرتهنة للغرب. فكان الشباب آنذاك يريدون بديلاً مُحرراً فحصلوا على الاستبداد الدينيّ في هيئة سلطة مزدوجة غير ديموقراطية. ومن الممكن أن يبدو لنا ارتباط نزعة التحرر باسم الخميني في البداية أمراً شاذاً، لكن هذا الارتباط هو تجربة شخصيّة متميزة أثناء الحالة التحريضية للثوّار آنذاك. وحسبُ ما تولّد لدي من انطباع فإن الإصلاحيين لا يريدون أن يكونوا مرتدّين، والكثير منهم ينتقدون النظام، لكنهم يمثلونه في الوقت نفسه. وهم ينشدون أن تفهم إصلاحاتهم، أيّ إقامة دولة القانون والديموقراطية وبناء إدارة فعّالة وإنعاش النمو الاقتصادي إزاء الانفتاح المبرمج والمدروس أمام السوق العالمي، باعتبارها استمرارية مصححة لمجرى الثورة نفسها. وبهذا المعنى فإن الإصلاحيين موالون أيضاً للدستور. وقد عبّر عن ذلك بوضوح الزميل الشاب ابن آية الله بهشتي، والذي كان قد دخل المدرسة في ألمانيا، بالجملة التالية: "لن تكون هناك ثورة داخل الثورة."

### هل يستطيع المجتمع الإيراني حلّ هذه التناقضات؟

هذا بالطبع أمر لا يعلم به أحد. فعلى المرء أن يعرف على سبيل المثال ما الذي يدور في أذهان الشباب، وبالأخص النساء ذوات التعليم الجامعي. والنساء اليوم يشكلن أكثر من نصف الطلاّب. فكم واحدة منهن ستلقي الحجاب علناً أمام الناس إذا ما سُمح لها بذلك؟ وهل هناك مواد متفجرة في رؤوسهن يخشاها نظام آيات الله أكثر مما يخشى أيّ شيء آخر؟ المرشدة السياحيّة التي رافقتني إلى أطلال برسيبوليس، وهي امرأة أقرب إلى أن تكون غير سياسية، أنهت دراستها تواً، وتتكلم الإنجليزية وتهتم بفرويد ويونغ وتقرأ الروايات الأمريكية والبرتغالية المعاصرة المترجمة إلى الفارسية؛ أبدت امتعاضها من حالة صديقتها المتزوجة التي تورطت بزوج سيئ، لكنها لم تحصل على موافقة على الطلاق. فنصحها القضاء بالمحاولة مرّة أخرى. وهي، أي المرشدة السياحية، لا يضايقها فصل الجنسين في المساجد، غير أنها ترفض الممارسة التقليدية المجردة



الصورة: Kai Wiedenhöfer

المثقف الاصلاحي حجة الإسلام محسن كديور

للشعائر الدينية. وإذا كان ثمّة شعور دينيّ عميق فهذا يحسب أيضاً للمسيحي واليهودي مثلما يحسب للمسلم. وهي متأكدة تماماً من أن «العلاقات الثقافية»، تعني حريّة التحرّك على صعيد حياتها الشخصيّة، قد تغيّرت منذ أوّل انتخاب لخاتمي. ولكي تثبت لي ذلك أشارت إلى منديل شعرها المُزاح إلى الوراء، حيث انكشف شعرها من الأمام بمقدار شبر.

*أجرت الحوار: كريستيانه هوفمان*

*ترجمة: حسين الموزاني*

المصدر: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.2.2002

برنارد إمهاسلي Bernard Imhasly

# الثقافة في أفغانستان بعد طالبان

## زهور صناعية، آلات بيانو محطمة ولوحات سلمت من التدمير

لم تلحق عشرات السنين من القمع والحرب الخراب بأفغانستان مادياً فحسب، بل ثقافياً أيضاً. إذ غادر غالبية الفنانين الأفغان إلى المنفى. ففي أفغانستان بالذات لم تكن الآثار الفنية العظيمة لوحدها عرضة للتدمير، بل شمل ذلك الآلات الموسيقية في أكاديمية الفنون والمدارس الموسيقية. لذا ينبغي أن يشرع هذا البلد في عملية إعادة البناء بشجاعة تفوق الإمكانيات المالية.

هل كانت «زمزما» أول مطربة وممثلة أفغانية مشهورة بعد غروب الطالبان؟ فكثيراً ما كان يتردد اسمها على مسامعنا في كابول في الأسابيع الأخيرة. وقد اشترى سائق التاكسي كاسيت موسيقى يزدان بصورة المرأة الشابة ذات الوجه المكتنز. كذلك صرح عزيز غزنوي، مدير قسم الموسيقى في إذاعة أفغانستان، أنه قد تعاقد معها للعمل في الإذاعة، وهذا ما يأمله أيضاً المسؤول الجديد في «أستوديو الفيلم الأفغاني». بعد عصر الجليد «الطالباني». ولأول مرة بعد مضي سبع سنوات يسعى صديق برمك في هذا الصيف، إلى تصوير فيلم وثائقي مدته ٤٥ دقيقة، لصالح إحدى مؤسسات الإعلام الفرنسية NGO Ana. وستقوم الفنانة زمزما ببطولة هذا الفيلم. المشكلة الوحيدة التي يواجهها برمك هي الحصول على تمويل للفيلم ومعرفة عنوان بطلة فيلمه، الذي ما زال يجهلها: "أنا أعرف أنها في كابول." يحاول غزنوي أن يساعده: "إنها تسكن على مقربة من سينما إقبال." فدور السينما في شرق كابول معروفة، بعد أن أضحت مجرد أطلال مترامية في هذه المدينة. بيد أنها تقع في حي فقير، فشوارع الأحياء البائسة لا أسماء لها، ومساكنها بلا أرقام. بعد عدة محاولات في شوارع جانبية غير مستوية لفت انتباهنا أخيراً بيت من بين البيوت الطينية المتشابهة ذات اللون الترابي، حيث تزدان فتحة بابه بأشرطة زرقاء. جاء رد فعل الرجل الذي فتح لنا الباب، ليكشف بشكل قاطع أننا وصلنا إلى العنوان الصحيح. ما أن أبصر زوج زمزما الوجه الغريب، حتى أبدى بسرعة البرق التفاتة تنم عن الترحيب. فكابول ما زالت تفتقر إلى التلفونات، لذا فإن زيارة غير معلنة لا تبعث على الدهشة على الإطلاق. أما المطربة نفسها فقد كانت منشغلة في نشر غسيل أطفالها الأربعة في باحة البيت الصغيرة للغاية. "إذ لا يتوفر الماء إلا كل أربعة أيام لمدة ساعتين فقط، لذا ينبغي أن ينجز كل شيء على حين غرة، غسل الملابس، تحميم الأطفال، وملء الأواني بالماء للطبخ والشرب."

إنها لا تضع نقاباً على وجهها، الذي بدا طرياً ومكتنزاً، كما هو على الشريط الموسيقي، لا تنقصه سوى مسحة المكياج القوية. بيد أنها تشد بقوة على أيدي زوارها الذين ترحب بهم، فتشعر وكأن اليد التي تصافحك يد رجل.

### خمس رصاصات لقاء لعب دور في فيلم

أهي يا ترى كثرة العمل التي تحول دون ارتدائها نقاباً؟ كلا، إنما أحرقته، حين وصلت إلى كابول قبل أربعة أشهر. لقد عاشت ست سنوات في بيشاور، وكانت تغني في حفلات الأعراس الباكستانية، بينما كان زوجها يعمل خياطاً. "إنني أول فنانة تعود، رغم أنني لم أكن واثقة من أنني سأكون مقبولة." فهي لديها أسباب تجعلها مرتابة. كادت في عام ١٩٩٢ أن تلقى هي وزوجها حتفهما على أيدي المجاهدين، لأنها في عهد الشيوعيين مثلت في أحد الأفلام دور امرأة تتزوج جندياً روسياً. وقد قام مستشفى الهيئة الدولية للصليب الأحمر في «كارته زه» بإجراء عملية جراحية لها بعد تعرضها للاعتداء وانتزاع خمس رصاصات من جسدها. بعد أربع سنوات من تلك الحادثة، أي بعد ما قام الطالبان بتعليق جثة الرئيس الشيوعي الأخير نجيب الله علناً، هُدد الزوجان بتعرضهما للمصير ذاته. قبل سويعات من مداهمة الطالبان للبيت، كانت زمزما قد غادرته. وحين وجده محاربو الله خالياً، أضرموا النار فيه.

هل أحرقت النقاب قبل الأوان؟ لأن بعض التقارير تشير إلى أن النساء اللواتي يعملن في إذاعة وتلفزيون أفغانستان يتعرضن لتطفل مجهولين يزعقون بهن منتهرين لتخليهن عن النقاب، حين يغادرن الاستديو سافرات. كلا، إنها لم تعد تولي ذلك اهتماماً، ولا لنظرات المارة المتوعدة. "أنا ممثلة، فهل عليّ أن أخفي وجهي؟" عدا ذلك فهي تدفع الثمن، لكونها أول ممثلة تعود إلى أفغانستان. "إنه من الصعب جداً، مواصلة في العيش هنا، بلا ماء ولا كهرباء، حيث أجلس هكذا في الاستديو."

هذا ما تؤكده أيضاً زيارة سابقة لنا في مكتب غزنوي. فليس هناك ما يشيع الحياة في مكتب تخيم عليه العتمة سوى أربع عشرة باقة من الزهور الصناعية. مع أن جهاز

التسـجيل القديم من مـاركة رفوكس القـابع خلف منضدة الكتابة يحتل مكاناً بارزاً، إلا أنه مـحكوم عليه بالصمت، لأن خط التيار الكهربائي لأستـوديو الموسيقى القديمة الذي قطعه الطالبان، ما زال بانتظار إصلاحه.

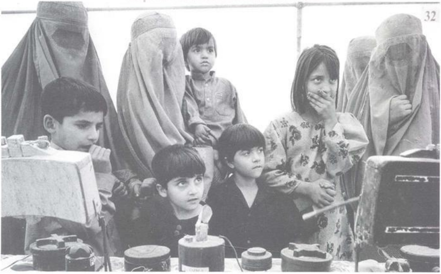
أما مـعهد الفيـلم الأفغاني فإنه يـنعم بالضوء على الأقل، رغم عدم وجود عمـل بالطبع. وهكذا يقوم الكادر العامل في المعهد برمـته بجولة داخل الأسـتـوديو السيئ الإضاءة، ليقـدم للزائر، كيف أنقذت مـسودات أفلام، وأجـهزة من ألمانيا الديمقـراطية، أكل عليها الدهر وشـرب، من الوقوع في أيدي طالبـان. إذ قـامـوا بمصـادرة أشـرطة الأفـلام وحـرقـهـا، بيـد أنه لم يدر بـخلدهم أن لهـذه الأفـلام مسودات. فـقد حفظ حكيم مرزي، رئيس قـسم المونتاج، زهاء ألفين وسـتمائة بكـرة، تتضمن عـملياً تاريخ الفيـلم الأفغـاني بأكمله، في غرفـة للتحمـيض وسمر أمـام بابها لوحة خـشبية. مـا زالت تلك اللوحة مركـونة على الباب باعتبارها رمزاً فظاً للإيقاع بغطرسة القوة المتعفنة.

## اللجوء إلى الحيلة والألوان المائية

أفلح الفنان التشكيلي يوسف آصفي في القـيام بحيلة مماثلة قبل عام، وهو واحد من الفنانين القلائل الذين لم يغادروا أفغانستان إلى المنفى. تم تدميـر كثير من موجودات الصور الفنية البالغة ثمانمائة لوحـة في قاعة متحف الفن الوطني، التي تمثل الواقعـية الاشتراكيـة في زي أفغاني. حين ألحق المجاهدون المنتصرون بالعـاصمة بين عامي ١٩٩٤ و١٩٩٦ دماراً هائلاً. وهكذا ظلت تلك البقية الباقية من الصور في منأى عن التخريب، حـتى اجتاحت البلد العاصـفة الجديدة المعادية لفن التصوير، التي تزامنت مع الحملة المضادة لنصبي بوذا في منطقة باميان في الربيع الأخير لحكومة طالبان. كان من غير الممكن، إيجاد مخبأ لتلك اللوحات ذات الإطارات الباروكـية الضخمـة؛ وهكذا انبرى آصفي، ليرسم بريشـته على اللوحـات المعـبرة عن الطبـيـعة، صـوراً لأشخـاص وحيوانات. فتصير المخلوقات النسائية المبرقعة ورعاة الأغنام أزهاراً، وتتـحول البـجعـات والخـيول والطيـور إلى ورود وغيـوم. لكن حين حل الطالبـان في كابول، قـاموا، رغم ذلك، بتحطيم مئتين وعشر صـور. قبيل القيام بجولة في المتحف، يحرص عبد الفتاح عادل، مدير المتحف، على أن يقـود كل زائر اليوم، إلى فناء في الطابق الأرضي، حـيث يجري تقويم حـصيلة التخريب: قطع قمـاش الكتان المعدة للرسم ممزقة، جبل من إطارات الصـور مع خرق من قماش الكتان، صورة لنابليون مليئة بالخدوش، يمكن التعرف عليها من خلال يده الممتدة إلى الخلف.

حين افتـتح حميد كـارزاي في السادس عشر من شـباط/ فبـراير من هذا العام قـاعة مـتحف الفن الوطنـي الجديد، فوجئ الرئيس المؤقت بمراسيم احتـفالية ذات طابع خاص، إضافة إلى المراسيم الرسمية المتعارف عليها، كقطع الشريط وتلاوة من القرآن. أخذ يوسف آصفي في يده ممسحة مبتلة ليزيل آثار وجه مرسوم على صورة امرأة شابة، إنها إحدى الصور الثمانين التي أنقذها من التـدمير. قال عادل: "لقد استخدم الألوان المائية للتمويه." ثم أضاف: "كان الطالبان أغبياء، فـهو قـد رسم، في بعض الصور، على الـزجاج





الصورة: Kai Wiedenhöfer

شرح حول كيفية التعامل مع الألغام

فقط، من غير أن يدركوا شيئاً." من بين الصور الكثيرة المعبرة عن مناظر طبيعية، تبعث على الاطمئنان، علقت صورة متجهمة في الباحة الخارجية. إنها تظهر امرأة قد كورت جسدها وهي تقعي على الأرض، وقد حجب الشعر الأسود وجهها بأكمله. وكان إلى جانبها كتاب مزود بقفل ومختوم عليه بالشمع الأحمر، وتلوح من خلال ألواح النافذة الزجاجية المحطمة طبيعة جرداء غير مكتملة. عرضت الرسامة شاكيلا بكل وضوح مصير المرأة الأفغانية، إنها بلا وجه، ولا سبيل لها إلى أبواب المعرفة ومن دون أن يكون لها عالم مترابط. يبدو أن الطالبان لم يدركوا هذا النقد إدراكاً تاماً. أشار عادل قائلاً: "حين رأوا الصور، اعتقدوا، أنه قد تم استخدام اللون الأسود لإزالة معالم الوجه الأنثوي. فتركوا الصور كما هي من دون أن تمس.

إن أغلب زوار متحف الفن الوطني من الأجانب، ولكونهم، ما زالوا حتى الآن، من رواد المتحف النادرين، فقد دأب المدير عادل على تشبيت بطاقاتهم بكل حرص في ألبوم ضخم. كما جرت مراسيم الافتتاح يوم ١٦ شباط/فبراير باحتفال اقتصر على بعض المدعووين. ورغم حضور ممثلين عن الإذاعة والتلفزيون لتغطية الاحتفال، إلا أن جهاز الإرسال الصغير على سطح فندق انتركوتيننتال يستطيع بالكاد إيصال البث إلى مركز المدينة. على كل حال، إن تدمير محطتي الإرسال الكبيرتين للإذاعة والتلفزيون لم يكن من عمل المجاهدين ولا الطالبان، إنما الفضل يعود في ذلك إلى «نيران صديقة» أطلقها الأمريكيون. إذ قامت قاذفات القنابل الأمريكية بنسف خمس عشرة محطة إرسال أخرى، من مجموع اثنتين وعشرين محطة إرسال في عموم أفغانستان. وبذلك لم يعد ينقص هذا البلد طرق سالكة، وكهرباء وخطوط تلفونات فحسب، إنما لم يعد يتوافر على المقومات الأساسية لوسائل الاتصال الجماهيري أيضاً، باستثناء إذاعة على الموجه القصيرة. في العادة يتم الإنصات بواسطة جهاز راديو قديم على ما تبثه وكالة الأنباء الرسمية «باختار» في الخارج ثم يعاد نقله لغوياً بحروف أخرى. "ليس بوسعي أن أحاور شعبي عبر وسائل الاتصال الجماهيري."، هذا ما أكده حميد كارزاي بنبرة يشوبها اليأس في لقاء له مع هيئة الإذاعة البريطانية بي بي سي.

## الافتقار إلى الفنانين

سيد راهين مخدوم، وزير الثقافة والإعلام، يعمل كل ما من شأنه أن يكون نافعاً، لتجاوز الصعوبات. قال في حديث له معنا: "لقد وافقنا في الأسابيع الأخيرة على تأسيس ثماني صحف."، هذا إضافة إلى مشاغله الأخرى. فأكاديمية الموسيقى لم تعد لديها آلات موسيقية بعد أن قامت طالبان بتحطيم أغلبها، بما في ذلك آلات البيانو والكمان؛ كذلك الحال في أكاديمية الفنون الجميلة التي لا تملك أصباغاً ولا فراش ولا أقمشة كتان. وأن أغلب العاملين في وزارته لا يتقاضون أجراً في الوقت الحاضر. لذا يصعب إقناع مبدعين أفغان، لا يحصيهم العد، بضرورة العودة إلى الوطن، في ظل الخراب القائم. "نحن بحاجة ماسة إلى المبدعين على الصعيد الثقافي، من دونهم لا يمكن أن تكون هناك بداية جديدة." ولأن الوزير يتعرض لضغوط من كل الجهات، فإنه يتضح بجلاء أثناء الحديث معه، أن النقد يجعله مستثاراً. خاصة النقد الموجه إلى قانونه الجديد المنظم لوسائل الاتصال الجماهيرية، ما أن يصل إلى مسامعه، حتى يبدو وكأنه يتعرض للوخز. يرد على ذلك قائلاً: "إن إعادة بناء محطات الإذاعة والتلفزيون لم يعد حكرا على الدولة." وحين نطالب بموافقة على تأسيس شركات في قطاع وسائل الاتصال الجماهيرية، فإن هذا لا يعني وجود رقابة. لا تنسوا، أننا عشنا ثلاثاً وعشرين سنة في ظل الحرب. وأن هناك الكثيرين، سواء كانوا متطرفين أو من أتباع طالبان، الذين يبذلون كل ما في وسعهم، ليحبطوا هذه البداية الجديدة."

بذات الحجة رد الوزير على مأخذ زمزما، من أنه لا يُسمح للمغنيات الظهور في التلفزيون. فقال: "لا تنسوا، أن أعداءنا ينتظرون فقط أن يوسموا سياستنا بأنها غير إسلامية. إن ذلك أشبه بقضية البرقع. إذ لا يمكننا أن نخرج إلى الشارع، ونقوم بانتزاع البرقع عن وجوه النساء. بينما لديهن الخيار، أن يرتدينه أو يتخلين عنه. إنها الحرية." أضاف الوزير قائلا: "إن من ضمن المهمات الجملية الملقاة على عاتقه، مسألة إعادة فتح المؤسسات الثقافية. وإنه كان حاضراً في متحف الفن الوطني، حين عرض يوسف آصيفي الأعمال الفنية التي تم إنقاذها، ليعيدها إلى وضعها الأصلي، مستخدماً بذلك قطعة الإسفنج والماء، وحدثنا عن حفلة موسيقية بمصاحبة الناي والطبول، حين أعادت أكاديمية الموسيقى فتح أبوابها. بيد أن إعادة استلام دار المسرح القومي رمزياً هو الحدث الذي ترك في نفسه أعظم الأثر. إذ أضحت الخرابة الهائلة لدار المسرح الواقعة في الجانب الشرقي من المدينة مهجورة، مذ قصفها المجاهدون عام ١٩٩٥ لدرجة أنها أصبحت آيلة للسقوط. وبمناسبة افتتاحها قدمت مجموعة من الممثلين مسرحية قصيرة. المشهد: عودة الممثلين إلى مسرحهم القديم الذي وجدوه قد قصف، وأحرق، وأضحى عارياً من السقف. "قد لا تصدقون ذلك، بكى الجمهور كله، حزنا وفرحاً."

*ترجمة: علي أحمد محمود*

المصدر: Neue Zürcher Zeitung, 10.2.2002

مدرسة في كابول الصورة: Kai Wiedenhöfer


بسم الله الرحمن الرحيم

يوديت هرمان Judith Hermann

# سونيا

(قصة)

**تقيم الكاتبة الألمانية يوديت هرمان، المولودة عام ١٩٧٠، في برلين كصحافية ومتفرغة للكتابة. صدرت مجموعتها القصصية الأولى سنة ١٩٩٨. هذه المجموعة التي بيع منها مئتا ألف نسخة، وضعتها في مصاف المشاهير واعتبرها النقاد إيذاناً لميلادجيل جديد في الأدب الألماني. وبعد النجاح الذي حققته مجموعتها، صدرت كتب عديدة لكتابات شابات من جيلها، ما دفع بعض النقاد إلى إطلاق تسمية «معجزة الفتيات الألمانيات» على هذه الظاهرة.**

**ستصدر ليوديت هرمان مجموعة قصصية جديدة في أوائل العام المقبل عن دار فيشر S. Fischer، في فرانكفورت، وهي مرشحة للاشتراك في مشروع «الديوان الغربي ـ الشرقي»، الذي يحضر له «معهد برلين للدراسات Berliner Wissenschaftskolleg»، حيث يلتقي كتاب ألمان وعرب، ويقدمون نتاجاتهم في ألمانيا والبلاد العربية.**

كانت سونيا طيّعة، ولا أعني بذلك أنها كانت كالغصن الطريّ، لا، ليس جسدياً، بل في الرأس. إنه لمن الصعب شرح ذلك. ربما لأنها كانت تتيح لي كلّ نمط من الإسقاط. إذ أنها أتاحت لي كلّ خيّال ممكن عن شخصها، فربما تكون مجهولة، أو فتاة صغيرة، تلك المرأة التي يلتقي بها المرء في الشارع فتذكّره بعد سنوات بشعور طاغ بالتقصير. كان بإمكانها أن تبدو غبيّة وضيّقة الأفق، ساخرة وفطنة في آن. وبإمكانها أيضاً أن تبدو رائعة جميلة، وثمّة لحظات كانت تبدو فيها فتاة شاحبة في معطف بنّي، غير ذات أهمية حقيقةً، وأظن أنها كانت طيّعة لأنها كانت لا شيء في الواقع.



التقيت بسونيا أثناء رحلة بالقطار من هامبورغ إلى برلين. كنت آنذاك عائداً من زيارة لفيرينا، بعد أن أمضيت معها ثمانية أيّام، وكنت واقعاً فعلاً في غرامها. كان فمها كالكرز وشعرها فاحم السواد وكنت كلّ صباح أضفره لها جديلتين ضخمتين ثقيلتين، ثم نمضي نتجول في الميناء وأنا أقفز من حولها، هاتفاً باسمها، مفزعاً النوارس. كنت أراها مدهشة. كانت تلتقط الصور لأحواض السفن ورافعات البضائع وحوانيت الأطعمة، وتتكلم كثيراً وتضحك عليّ باستمرار، وأنا كنت أغنّي: «فيرينا يا فيرينا» وأقبّل فمها الأحمر كالكرز، راغباً بشدّة في الذهاب إلى البيت لكي أعمل وأنا أحمل عطر شعرها في يديّ.

حدث ذلك في شهر أيار حين كان القطار يخترق «مارك براندنبورغ» حيث الحقول يانعة الاخضرار تحت الظلال الوارفة للمساء المبكّر. كنت غادرت المقصورة لأدخن سيجارة، وفي الخارج، في الممر، وقفت سونيا. كانت تدخّن وقد أسندت ساقها اليمنى على منفَضة السجائر. حالما وقفت إلى جانبها دفعت كتفيها إلى الأمام. شيء ما فيها ليس على ما يرام. كان الوضع عاديّاً؛ ممر ضيّق لقطار سريع يمرّ بمنطقة ما بين هامبورغ وبرلين وثمّة شخصان يقفان صدفةً إلى جانب بعضهما. بيد أن سونيا كانت تحدّق عبر النافذة بجمود لا يصدّق، وقد اتخذ جسدها هيئةً مثلما يحدث في حالة الإنذار خشية القصف. لم تكن سونيا

جميلة أبداً، وبدت لأوّل وهلة كما لو أنها أيّ شيء آخر باستثناء أن تكون جميلة حين انتصبت هناك ببنطلونها الجنز وقميصها الأبيض القصير وشعرها الأشقر الناعم المنسرح إلى الكتفين ووجهها غير المألوف القديم الطراز الذي يشبه صورة من صور العذراء في القرن الخامس عشر، وجه نحيل، هزيل إلى حدّ ما. تطلعت إليها من الجانب، فشعرت بعدم الارتياح والامتعاض، لأن تذكّري لجمال فيرينا الشهواني قد تنصل مني. أشعلت سيجارة وسرت في الممر مدخناً، شاعراً بالرغبة في أن أهمس بأذنها بعبارة قاسية، وعندما استدرت لكي أعود إلى مقصورتي رمقتني بنظرة.

ثمّة شيء تهكميّ مرق في ذهني، شيء من قبيل أنها تجرأت إذن على النظر إليّ، وكان القطار يرتج وفي إحدى المقصورات الأخيرة صرخ طفل. لم تكن عيناها تنمّان على خاصيّة ما، لعلّهما كانتا خضراوين، ليستا بالكبيرتين، وبدتا قريبتين من بعضهما نوعاً ما. لم أكن فكّرت في شيء، إنما تطلعت إليها فحسب، فأخذت بدورها تنظر إليّ، بلا إغراء ولا غزل أو فتنة، لكن بمباشرة وجديّة، لدرجة بات في مقدوري أن أصفعها على وجهها. تقدمت منها خطوتين فابتسمت ببلاهة، ثم أصبحت في مقصورتي وجذبت الباب بعنف، لاهثاً إلى حدّ ما.

توقف القطار في محطة «حديقة الحيوان» بعدما حلّ الظلام. غادرت القطار، فأحسست بارتياح غريب وخيّل إليّ بأنني أشمّ المدينة .كان الطقس دافئاً ورصيف المحطّة مزدحماً بالناس. هبطت السلّم الكهربائي حيث مترو الأنفاق، وعلى الرغم من أنني لم أكن أبحث عنها، إلاّ أنني اكتشفتها فوراً. كانت تبعد عنّي مسافة ثلاثة أو أربعة أمتار، وتحمل في يدها اليمنى علبة قبّعات صغيرة حمراء، وكان ظهرها عبارة عن دعوة ليس إلا. فتجاهلتها وأنا أعض على نواجذي وبقيت واقفاً في مقهى الصحف لكي اشترى تبغاً وصحيفة المساء، فانتصبت إلى جانبي وقالت: "هل انتظر؟"

إنها لم تسأل، بل قالتها هكذا ببساطة وتطلعت إلى الأرض أثناء ذلك، بيد أنّ صوتها لم يكن مضطرباً، بل ثابتاً وجافاً بعض الشيء. كانت في ريعان الشباب، ربما في التاسعة عشرة أو العشرين من عمرها. تحررت من ضيقي وتخليت عن الاتزان، وقلت: "نعم!"، دون أن أعرف في الواقع لماذا قلت ذلك، ثم دفعت ثمن التبغ والجريدة، وسرنا معاً جنباً إلى جنب نحو محطّة المترو. استقللنا العربة. لاذت بالصمت، ووضعت علبة القبعات البليدة جانباً. وقبل أن يصبح الموقف محرجاً سألتني: "من أين أنت قادم؟" كان سؤالاً حقيقياً هذه المرّة. كان بإمكاني القول إنني قمت بزيارة لصديقتي في هامبورغ، غير أنني، لسبب ما، قلت: "كنت أصطاد السمك مع أبي.



ثبتت بصرها على فمي، ولم أكن أعلم فيما إذا أصغت لي أصلاً، لكني فجأة أدركت بأنها قررت أن تظفر بي. لابد أنها قد رأتني من قبل، ربما في هامبورغ، وربما في برلين. إنها تعرفني قبل أن أدرك وجودها وعندما وقفت بمحاذاتها لكي أدخّن سيجارة، جذبت كتفيها إلى الأمام وبدأت بالمساومة. لقد خططت لهذا المشهد، وكانت تعلم بأن الأمر سيتطوّر إلى هذا الحدّ، حينئذ بدت لي مثيرة للخوف. ألقيت بحقيبة الظهر على كتفي وقلت: "يجب أن أنزل." وبسرعة لا تصدّق أخرجت قلماً من علبة قبعاتها ودوّنت شيئاً ما على قصاصة ورق ودسّتها في يدي.

ـ يمكنك الاتصال بي.

لم أجبها، وترجلت من العربة دون أن أودعها، ووضعت القصاصة في جيب سترتي، بدلاً من رميها.

كان شهر أيار هذا دافئاً ومشمساً، فكنت استيقظ مبكراً واشتغل كثيراً في المرسم، وكتبت عدداً لا يحصى من الرسائل إلى فيرينا. كانت نادراً ما تجيب على رسائلي، لكنها كانت تكلمني أحياناً بالهاتف لتروي لي حكايات، فكنت أتلذذ بصوتها وخلو بالها. في الفناء الخلفي للبيت الذي أسكن فيه ازدهرت أشجار الزيزفون. كنت ألعب مع صبّي تركيّ كرة القدم والشوق يحملني إلى فيرينا دون أن يعذبني. وإذا ما حل الظلام انطلقت حيث المدينة المنتشية بعض الشيء، أذهب لأشرب وأرقص، وثمة نساء يعجبنني، لكنني كنت أفكر حالاً في فيرينا فأرجع إلى الدار وحيداً.

بعد أسبوعين عثرت على قصاصة سونيا في جيب سترتي. لقد سجّلت رقم تلفونها بأرقام كبيرة دائرية وكتبت تحتها اسمها الشخصي وحده، فناديته بصوت خافت "سونيا"، ثم اتصلت بها. تلقفت السماعة كما لو أنها جلست منذ أسبوعين قرب الهاتف، ولم تفعل شيئاً آخر سوى انتظار مكالمتي. فلم أكن بحاجة إلى أن أشرح لها من أنا، إذ أنها عرفتني على الفور، فاتفقنا على أن نلتقي ذات مساء في مقهى على ضفة النهر.

أنهيت المكالمة ولم أكن نادماً على شيء، ثم اتصلت بفيرينا وصرخت في السماعة من فرط البهجة بأنني أحبها حدّ الجنون. فَقَهْقهت وقالت إنها ستأتي إلى برلين خلال ثلاثة أسابيع؛ بعد ذلك بدأت بالعمل وأخذت أصفر لحن أغنية Wild Thing، ثم خرجت عند المساء واضعاً يديّ في جيبيّ، ولم أكن منفعلاً قطّ.

جاءت سونيا متأخرة نصف ساعة. وعندما دخلت إلى الحانة كنت أجلس في البار وقد طلبت كأساً ثانية من النبيذ. كانت ترتدي فستان قطيفة أحمر قديم الطراز بشكل يفوق التصوّر، ولاحظت باضطراب بأنها قد لفتت الأنظار. هرعت نحوي تنقر بكعب حذائها الشديد الارتفاع قائلة: "هلو!" ثم "معذرة" وكنت أنا على وشك القول بأنني أجدها غير معقولة التصرّف، ببهرجتها، وتأخرها عن الموعد، بل بشخصيتها كلّها. غير أن فمها انفرج عن ابتسامة، ثم اعتلت المقعد العالي عند دكّة البار، ونبشت حقيبة ظهرها الصغيرة وأخرجت سجائرها، حينئذ تبدد غيظي واستحال إلى تسلية، فاحتسيت نبيذي ولففت سيجارة وبادلتها الابتسامة ثم بدأت الحديث.

تحدثت عن عملي، وعن والديّ، وعن ولعي بصيد الأسماك وعن صديقي مايك وعن أمريكا. تحدثت عن الناس الذين يخشخشون بأكياس السكاكر في صالات السينما، وعن فرانسيس بيكون وبولوك وآنسلم كيفر. تحدثت عن الدنمارك وعن الصبيان الأتراك في الفناء الخلفي لداري وعن العشيق الذي وقعت أمّي في غرامه قبل عشرة أعوام، وعن تحضير لحوم الضأن والأرانب، وعن كرة القدم وعن بلاد الإغريق. وصفت لها مدينتي كيوس وأثينا، تلاطم الأمواج في هوزوم وبيض سمك السلمون في صيف النرويج. كان باستطاعتي أن أقتل سونيا بالكلام، دون أن تستطيع الدفاع عن نفسها. كانت تجلس ببساطة، تسند رأسها بيديها، وتدخن بشراهة، ولم تحتس إلا كأساً واحدةً من النبيذ. أصغت إلي أربع ساعات متوالية. أظن أنها فعلاً لم تقل كلمة واحدة طوال ذلك الوقت كلّه. وعندما انتهيت سددت حسابنا معاً وتمنّيت لها ليلةً سعيدةً، ثم استقللت سيارة تكسي إلى البيت حيث غفوت ثماني ساعات عميقة خالية من الأحلام.

نسيت سونيا على الفور. كنت منشغلاً بالتحضير لمعرضي الشخصي، وكان الوقت حزيران وفيرينا قدمت إلى برلين. كانت تعيد القناني الفارغة وتسترجع الرهان، وتشتري كميّات كبيرة من المواد الغذائية وملأت المطبخ بباقات اللَّيْلَك وكانت دائماً على استعداد للذهاب معي إلى الفراش. كانت تغنّي في الدار بينما كنت أنا أعمل، فتمسح الشبابيك وتتحدث عبر الهاتف ساعات مع أصدقائها في هامبورغ ثم تدخل مسرعةً إلى المرسم لتقصّ عليّ حكاية ما. كنت أمشّط شعرها وأصورها من جميع الجوانب ثم أبدأ الحديث عن الأطفال والزواج. كانت طويلة القامة نوعاً ما، حتّى أن الرجال كانوا يلتفتون إليها في الشارع، وكان عطرها أخاذاً وأعني ذلك جاداً.



في نهاية الشهر افتتحت المعرض. لقد ذهبت فيرينا إلى المحطة لتجلب أصحابها وكنت أنا أطوف في المعرض جيئةً وذهاباً، وأعلّق آخر لوحة مرة أخرى وبدا عليّ التوتّر. وعند السابعة رجعت فيرينا، وفرّقت أصحابها على اللوحات، فغادرت المعرض لأختلي بنفسي بضع دقائق. مضيت إلى الجهة الأخرى من الشارع، وهناك، في مدخل منزل، وقفت سونيا. إنني لا أعلم إلى اليوم هل أنها جاءت بمحض الصدفة أم أنها سمعت بالمعرض بهذه الطريقة أو تلك؛ كانت لا تعرف إلا اسميّ الأوّل، كما أنني لم أذكر أمامها أمر المعرض .كانت تقف هناك غاضبة بصورة تصعب على التصديق، بل كانت متطاولة حتّى. قالت: "كان عليك أن تتصل بي. لكنك لم تتصل. كان بودّي أن أعرف السبب، لأنني أجد هذا الأمر غير صحيح."

لقد ذهلت حقاً من عدم الحياء هذا وبت منزعجاً متردداً، فقلت: "إن صديقتي هنا. وأنا لا أستطيع أن أوزّع نفسي. لا أريد ذلك."

وقفنا قبالة بعضنا، يحدّق أحدنا في الآخر. لقد اعتبرت تصرفها تصرّفاً فظّاً، ثم بدأت زاويتا فمها بالارتجاف، فانتابني شعور بأن شيئاً ما لابد أن يكون خطأً تماماً. قالت: "هل أستطيع الدخول رغم ذلك؟" فقلت لها: "نعم" ثم استدرت ورجعت إلى المعرض.

بعد عشرين دقيقةً دخلت سونيا. كان المعرض قد امتلأ أثناء ذلك بالزوّار. لم تثر انتباه أحد، ومع ذلك فإنني لمحتها مباشرة. دخلت بملامح منفعلة للغاية، مجهدةً نفسها لتتخذ مظهراً مترفّعاً. وبدت صغيرة للغاية ورقيقة الشعور حدّ الأذى. كانت تبحث عنّي، فتطلعت إليها ثم إلى فيرينا التي وقفت عند البار.

سونيا تعقّبت نظرتي وفهمتها في الحال. لم أكن متوجساً من حدوث فضيحة ما، إذ لم يكن هناك مبرر لها. ومع ذلك أدركت بأن الفضيحة ممكنة و بأنها أيضاً لا يمكن أن تقع. رأيت سونيا فيما بعد وهي

تتجول أمام لوحاتي ذهاباً وإياباً، الأمر الوحيد الذي أشار إلى وجودها هو وقوفها نصف ساعة أمام كلّ لوحة. كنت أجلس في مقعدي، أراقبها، واحتسي النبيذ بكثرة، وأثناء ذلك جاءت فيرينا وصرحت بشيء من قبيل: "إنني فخورة بك!" كنت مرتاحاً جداً، لكن مع ذلك شعرت في داخلي بقلق بدا لي غريباً. توقفت سونيا عن النظر إليّ مرّة أخرى، وبعدما مكثت أمام آخر لوحة ربع ساعة سارت بعزيمة إلى الباب وانصرفت.

في تموز عادت فيرينا إلى هامبورغ. لا يمكن أن آملّ منها، بل كنت واثقاً من أنني قادر على تمضية حياتي كلّها معها، بيد أنها رحلت فذبلت زهور الليلك وتجمّعت الزجاجات الفارغة من جديد وتراكم الغبار في المرسم، لكنني لم افتقدها. كانت المدينة غارقة طيلة أسابيع في ضياء أصفر، وكان الطقس حاراً تماماً، فكنت أمضي الساعات في الاستلقاء عارياً على الأرضية الخشبية لغرفتي وأحدق في السقف. لم أكن مضطرباً أو عصبيّ المزاج، بل متعباً وفي حالة عجيبة من انعدام العاطفة. ربما اتصلت بسونيا لهذا السبب مرّة ثانية، كنت أنظر إلى الموضوع برمته بيأس، لكن، يا إلهي، كان عزّ الصيف، وكانت النساء التركيات يجلسن في باحة الدار ينتفن ريش البطّ، فتطاير الريش الأبيض متهادياً قرب نافذتي؛ فأدرت قرص التلفون طالباً سونيا وتركت هاتفها يرنّ عشراً أو عشرين مرّة. لم تكن موجودة في البيت، إنها على أية حال لم تذهب إلى التلفون. حاولت ثانية، فثالثة، كانت لديّ رغبة جنونية إلى حدّ ما في تعذيبها، في جعلها تعاني، ثم بدأت سونيا تتوارى عن الأنظار.

اختفت حوالي أربعة أشهر. وأخيراً استملت منها في تشرين الثاني بطاقة بريدية على عنوان المعرض، كانت عبارة عن صورة بالأبيض والأسود تمثّل جمعية ما على شاكلة جمعية تشيخوف، وعلى ظهر البطاقة ثمّة دعوة لحضور حفلة.

لمّعت حذائي وبقيت حائراً فترة طويلة بين ارتداء سترة الجلد أو المعطف، لكنني اخترت سترة الجلد وانطلقت عند منتصف الليل؛ كنت متهيّج الأعصاب، لأنني كنت متأكداً من أنني لا أعرف أحداً في هذا الحفل. جبت الحيّ الصناعي الذي عاشت فيه سونيا آنذاك، تائهاً وقتاً طويلاً. كان المنزل الذي تسكن فيه ينتصب بين مكبس لحطام السيّارات ومعمل، مباشرة على ضفة نهر "شبريه"؛ منزل إيجار قديم رماديّ مظلم باستثناء النوافذ المضاءة في الطابق الثالث. صعدت درجّات السلّم مترنحاً؛ كان الضوء الكهربائي في الممر معطوباً. وكنت موزعاً بين القهقهات البليدة والاستياء، فجأةً شعرت بأن الأمر كلّه مجرد إساءة وأذى، غير أنني بعدما وصلت إلى الأعلى وجدت باب البيت مشرعاً؛ أحد ما جذبني في الممر، حيث وقفت سونيا. كانت تتكئ على الجدار وبدت ثملةً بعض الشيء، فابتسمت لي بتعبير وجه واثق بالظفر وثوقاً مطلقاً، وأنا بدوري وجدتها جميلة للمرة الأولى. ثمّة امرأة قصيرة وقفت إلى جانبها بفستان طويل فاتح الاخضرار وبشعر أحمر غزير بما لا يُعقل، فأشارت سونيا إليّ قائلةً: "هذا هو."

كانت قد دعت ربما خمسين شخصاً، وكنت متأكداً بأنها لم ترتبط حقيقةً بعلاقة صداقة إلا مع القليل منهم. كانت تشكيلة من الضيوف والوجوه والطباع جعلت بيت الإيجار العتيق هذا القائم على ضفة شبريه كما لو أنه تنصّل من الواقع. كانت هذه الأحاسيس غريبة عني في الحقيقة، لكن هناك أحياناً ـ وذلك نادراً ما يحدث ـ حفلات لا ينساها المرء قطّ، وكانت حفلة سونيا من هذا النوع. ومن ثلاث أو أربع غرف شبه فارغة تلألأ ضوء الشموع، ومن مكان ما انبعث صوت توم وايتس، ومع أنني لم أكن سكران، غير أن كلّ شيء بدا عائماً أمامي. دخلت المطبخ وجلبت لنفسي كأس نبيذ، ثم أخذت أتجوّل في غرف سونيا وخضت عدداً لا يحصى من الأحاديث الغريبة مع عدد لا يحصى من الناس غريبي الأطوار. بدا كما لو أن سونيا كانت موجودة في كلّ مكان. وحيثما وقفت تراها تقف في الطرف الآخر من المكان، ربما كنت أنا أيضاً حاضراً حيثما وقفت سونيا. كانت قد دعت جمعاً غفيراً من المعجبين، وبدت على أية حال محاطة باستمرار بحلقة متناوبة من الشباب، وغالباً ما كانت المرأة الصهباء تقف بجوارها. كانت سونيا تكرع كؤوساً من الفودكا وفي يدها سيجارة مشتعلة دائماً؛ كان كلّ منّا يتحدث مع شخص ما ويسترق النظر إلى الآخر عبر المكان. أعتقد أننا لم نتبادل مع بعضنا كلمة واحدة، فلم تكن هناك ضرورة لذلك، وبدت أنها ترى الأمر جميلاً مادمت موجوداً هنا، وأصبحت أنا استمتع بالطواف في بيتها، متيحاً لها فرصة النظر إليّ.

ذات مرّة لمحتها تقف في مدخل الدار مع رجل طويل القامة ثقيل الحركة بشكل يثير الاستغراب، وقد اتكأت عليه، فشعرت بانقباض خفيف في معدتي، وبعد حوالي نصف ساعة غادرت؛ لقد اختفتْ ببساطة.

بدا النور كابياً أمام الشبابيك، فتجوّلت في الغرف، محاولاً البحث عنها، لكنها لم تكن موجودة. هرعت إليّ المرأة القصيرة الحمراء الشعر، كانت ابتسامتها واثقة بالظفر تماماً مثل ابتسامة سونيا قبل ساعات؛ قالت: "لقد ذهبت. إنها تنصرف في النهاية دائماً." عندها احتسيت كأسي دفعة واحدة ثم ارتديت سترتي وانصرفت. أعتقد أنني تمنّيت أن تكون تنتظرني أسفل الدار، شاعرة بالبرد قليلاً، واضعةً يديها في جيبيّ معطفها الشتوي، لكنها بالطبع لم تنتظر. كان نهر شبريه كالفولاذ تحت ضياء الفجر، فأخذت أجرّ خطاي متعثراً على ضفته؛ والطقس كان شديد البرودة، ومازلت أذكر إلى الآن بأنني كنت حانقاً جداً آنذاك.

بعد ذلك صرت أرى سونيا كلّ ليلة تقريباً. ومن جديد بدأت استيقظ مبكّراً، ارتشف إبريقين من الشاي ثم آخذ حمّاماً خفيفاً بالماء البارد، وأبدأ العمل. وعند الظهيرة أغفو ساعة لأحتسي بعدها القهوة، وأقرأ جريدة «دي تاغستسايتونغ» البرلينية اليومية، ثم أواصل العمل. كنت مغموراً في نشوة من اللوحات، وحشيةً وباردةً في آن، وقد خامرني إحساس بأن ذهني لم يكن صافياً من قبل هذا الصفاء. كانت سونيا تأتي متأخرة جداً في المساء، أحياناً تكون متعبة لدرجة أنها تغفو على طاولة مطبخي؛ بيد أنها كانت تواظب على المجيء، وبدت شجاعة على الدوام. كنت أجهّز طعامنا، ونشرب معاً زجاجة نبيذ كاملة، ثم أقوم بترتيب المرسم، بينما تتعقبني سائرةً بهدوء في جواربها.

لم أكن أعلم بحقيقة أنني عندما كنت أتركها في بيتي ومرسمي بحيث يمكن أن تجلس إلى طاولة مطبخي، وتطّلع مباشرة على ملاحظاتي، أو عندما كنت أحمّض الصور أمام ناظريها أو أرسم تخطيطات صغيرة، يكون ذلك بمثابة هديّة لسونيا. كانت تحملني محمل الجد على طريقتها الخاصة، فكانت تطأ المرسم بخشوع قدسيّ إلى حدّ ما، وتقف أمام لوحاتي برهبة زائر المتحف وخشيته؛ ثم تجلس إلى طاولة المطبخ كما لو أنها تستقبل شخصيّات رسمية. وهي لم تضايقني لأنني لم أكن أدركت في الواقع هذه الأشياء كلّها بعد، ولم تتعب أعصابي بفعل عنادها وتصلّبها. ولم أكن لاحظت بأن سونيا كانت تعدّ العدّة للتوغل في حياتي حدّ الاشتباك. فبدت لي في تلك الليالي مثل شخص صغير متعب وموسوس، يؤانسني على طريقته غير المألوفة، ويجلس معي ثم يصغي إلي، ويمنحني إحساساً كبيراً بالأهمية.

لم تكن سونيا تتكلم، أو أنها بالكاد كانت تتكلم. فأنا لا أعلم إلى اليوم شيئاً عن عائلتها وطفولتها ومكان ولادتها وأصدقائها. ولا أعرف كيف تعيش وهل تكسب نقوداً أم أنّ هناك أحداً ما ينفق عليها، أو أن لديها تطلعات وظيفية، ولا أعرف إلى أين تريد الذهاب وماذا ستفعل فيما بعد. فالإنسان الوحيد الذي كانت تتحدث عنه أحياناً هو تلك المرأة القصيرة الصهباء التي رأيتها في الحفلة؛ ماعدا ذلك لم تكن قد أتت على ذكر أحد آخر، لاسيما الرجال، على الرغم من قناعتي بأن هناك الكثير منهم.



في تلك الليالي كنت أنا من يتكلم. صرت كما لو أنني أتحدث إلى نفسي، وسونيا تصغي إلي، وكثيراً ما كنّا نصمت وبدا ذلك أمراً جيّداً أيضاً. كنت أحبّ تحمّسها لأشياء معينة مثل أوّل هطول للثلج حين تنسى نفسها فرحة كالطفل، أو حفلة موسيقى الأورغن لباخ التي تضع أسطوانتها كلّ مرّة على الغراموفون، أو القهوة التركية بعد الطعام، أو السفر بقطار الأنفاق في السادسة صباحاً أو مراقبة المشاهد خلف النوافذ الساطعة الإضاءة في فناء الدار ليلاً. كانت تختلس بعض الأشياء الصغيرة من مطبخي مثل الجوز والطباشير وسجائر اللّف التي تحتفظ بها في جيوب معطفها الشتوي كما لو أنها مقدسات. كانت تأتي كلّ مساء تقريباً بكتب تضعها على طاولتين وتتوسل إلي لكي أقرأها، بيد أنني لم أقرأها قطّ، وكنت أرفض بعد إلحاحها بالسؤال أن أتحدث معها حول الموضوع. حينما تغفو وهي جالسة فإنني أتركها ربع ساعة ثم أوقظها بتحفّظ معلّم مدرسة، ثم ارتدي ثيابي ونخرج معاً وسونيا متشبثة بذراعي مأخوذةً فرحاً بآثار خطانا الوحيدة على الثلج الهابط توّاً في فناء الدار.

كنّا ننتقل من بار ليليّ إلى آخر، ونشرب الويسكي والفودكا، وأحياناً تنفصل عنّي وتتخذ لها مقعداً في مكان آخر من البار وتتصرف كما لو أنها لا تعرفني، إلى أن أستعيدها بالضحك. وغالباً ما كان الزبائن يخاطبونها بيد أنها كانت تتملص منهم دائماً لتقف كلّ مرّة إلى جانبي بسيماء الكبرياء. كان الأمر بالنسبة إلي سيّان، شاعراً بالزهو بفعل فتنتها العجيبة، وأرقبها باهتمام علميّ على نحو ما. أحياناً تمنّيت، حسبما فكّرت، بأن أراها تختفي مع أحد هؤلاء المعجبين. غير أنها كانت تبقى قربي إلى أن يبزغ الفجر، فنغادر البار ونحن نقلّص أعيننا في مواجهة ضياء الفجر الرماديّ المفتول كالذوائب. كنت أرافقها إلى إحدى محطات الأوتوبيس، وانتظر حتى تأتي الحافلة، لتصعد، فتبدو مرتجفة، حزينة، فألوّح لها برهةً بيدي ثم أمضي، فتدور أفكاري حول لوحاتي.

واليوم أعتقد بأنني كنت سعيداً في تلك الليالي، مدركاً أن الماضي طالما يسمو مشرقاً وأن الذكرى تطمئن النفس. لعلّ تلك الليالي كانت مجرّد زمهرير، فبدت مسليّة بصورة ساخرة؛ لكنها الآن تطلّ عليّ كما لو أنها شديدة الأهمية، وضائعة لدرجة تشعرني بالألم.

في تلك الفترة كانت فيرينا تقوم برحلات، زارت خلالها اليونان وإسبانيا والمغرب وبعثت لي ببطاقات بريدية عن شواطئ النخيل وعن الأعراب فوق جمالهم وأحياناً كانت تتصل بي هاتفياً. وإذا كانت سونيا حاضرة بالصدفة فإنها سرعان ما تنهض وتغادر المكان؛ ولا ترجع إلا بعد أن أُفهمها من خلال تحريك الكراسي وإحداث جلبة بأن المكالمة انتهت. كانت فيرينا تصرخ في السمّاعة، لأن خطوط الاتصالات كانت على الغالب سيئة، بفعل هدير البحر والريح، هكذا خيّل لي، فكنت من خلال ذلك أنقذ نفسي بالشحّ المفاجئ لمفرداتي. إنني لم أنس فيرينا، بل كنت أفكّر فيها وأبعث لها الرسائل والصور الفوتوغرافية على عنوان بيتها في هامبورغ، وأفرح بمكالماتها الهاتفية. ولم تكن لسونيا أيّ علاقة بذلك، وإذا ما سألني أحد إن كنت واقعاً في غرامها، سأجيب بدهشة وثقة: كلاّ. ومع ذلك فإن فيرينا ذهبت إلى الاعتقاد بأنها لمست بعض التغيّرات، فصارت تصرخ في التلفون بأنه لم يعد لدي ما أقوله لها، ثم أرادت أن تعرف كم مرّة كنت أخونها مع نساء أخريات، فاضطررت حينها إلى الضحك، ثم قفلت السمّاعة.

في كانون الثاني جاءت بطاقة بريد من أغادير، أبلغتني فيها بقدومها نهاية آذار. كتبت تقول: سآتي في الربيع وسأبقى فترة طويلة.

وضعت البطاقة على طاولة المطبخ وانتظرت إلى أن عثرت عليها سونيا. كنت أعلم بأنها وبفعل العادة، وبدون أن تكون فضوليّة بلا حياء، تقلّب القصاصات والأوراق على طاولتي. في ذلك المساء راقبتها من وراء الباب، فرأيتها تقف عند الطاولة، تتأمل إحدى الصور الفوتوغرافية، وتخطط بطباشيري شكلاً ما، وتلفّ سيجارة، بعد ذلك لمحت البطاقة التي طُبعت على واجهتها صورة ألعاب ناريّة. فقرأتها وتركتها تستقر في يدها؛ بدت ساكنةً، ثم التفتت إليّ كما لو أنها علمت بأني وقفت أرقبها.

"إذاً"، قلت، لكنها لم تقل شيئاً. وأخذت تحدّق فيّ ببساطة، فاعتراني شيء ما كالخوف. خرجنا معاً، فأصبح كلّ شيء خاطئاً، وشعرت بالذنب، حتّى بتّ غاضباً، وانتابني إحساس بأنّ عليّ أن أوضح لها أمراً لا أعرف ما هو. وفي تلك الليلة باتت للمرّة الأولى في بيتي. إنني لم أقبّلها قطّ ولم ألمسها أبداً، كنّا قد تجوّلنا ليلاً في الشوارع ذراعاً بذراع، وبقي الأمر عند هذا الحدّ. لقد ارتدت أحد قمصاني عندما كنت في الحمّام، وحين عدت إلى الغرفة وجدتها تقرفص في فراشي وأسنانها تصطك من شدّة البرد. كان البرد شديداً بما لا يحتمل، فتمددت إلى جانبها، ثم اضطجعنا ظهراً على ظهر، فلم نتلامس حقّاً إلا ببواطن أقدامنا العارية. قالت سونيا: "ليلة سعيدة"، فبدا صوتها ناعماً وضعيفاً، وشعرت بأنني محطّ رعاية واهتمام منها، فتأثرت على نحو غير واقعيّ. لم أكن متهيجاً البتة، ولم يكن هناك شيء أبعد إليّ من أن أنام معها الآن، وبالرغم من ذلك شعرت بالإهانة عندما لاحظت عبر أنفاسها المنتظمة الهادئة بأنها غفت.

بقيت فترة طويلة مضطجعاً يقظاً، ثم شاع الدفء تحت الغطاء، فمسحت قدميّ بقدميها برقّة شديدة. كنت على علم بأنني إذا ما ضاجعتها، أو تحسست ثدييها، فسيكون ذلك كالسفاح العائليّ، وسألت نفسي ما الذي سينطوي عليه الأمر عندما أقبّل سونيا، ثم استسلمت للنوم.

وفي الصباح رحلت، وعلى طاولة المطبخ ثمّة قصاصة ورق ممزقة فيها تحيّة، فرجعت إلى الفراش وارتديت القميص الذي ارتدته ليلة الأمس.

وعلى هذا النحو اختفت ثانيةً. لم تأت في المساء الذي أعقب ذلك، ولا في الذي بعده. انتظرت ثلاثة أسابيع كاملة، ثم قررت أن اتصل بها. غير أنها لم ترفع سماعة الهاتف، أو أنها لم تكن موجودة فعلاً. وبدأت أجوب المدينة في النهار، وأجلس بلا طائل في المقاهي التي كانت تأتي على ذكرها أحياناً، ثم أخذت أقف ساعات أمام منزل الإيجار العتيق على ضفة شبريه؛ لكنها بقيت مختفية. وخلف نوافذه لم يشع ضوء أبداً، وقطعة الورق التي كنت أحشرها بعض المرّات تحت إطار الباب بغية المراقبة والتأكد، وجدتها تتزحزح عن مكانها دائماً من جديد. لقد تخلصت منّي على طريقتها الخاصة، عندما حلّ آذار كنت مللت البحث عنها وبدأت أحضّر نفسي لاستقبال فيرينا.

رتّبت بيتي وحاولت أن أمحو آثار زيارات سونيا. إنها في الواقع لم تخلّف أثراً أبداً. ثلاثة أشهر أمضيتها مع سونيا الصغيرة المتعبة المسحورة لم تخلّف فيها أثراً؛ فصرت أفتش عنها بلا جدوى حتى غضبت من

نفسي. وبعد زمن خلته أبدياً اتصلت للمرّة الأولى بصديقي مايك، فذهبنا نلعب البليارد، ثم شربنا بيرةً ورقصنا مع نساء غريبات، وجبنا حانات المدينة كلّها واحدةً تلو الأخرى طوال أسبوع. وبين الحين والآخر حاولت أن أروي شيئاً عن سونيا، غير أنني كنت أقطع الحديث، فما الذي عليّ في الواقع أن أرويه، إذ أنا نفسي لا أعلم شيئاً عن ذلك.

في نهاية آذار ذاب آخر الجليد من فوق السطوح ورجعت السنونوات. وأهديت الصبيّ التركيّ كرة قدم جديدة وحلقت شعري فجعلته قصيراً. ومكثت أترقّب شيئاً ما، وحين وقفت فيرينا في الباب ذات مساء انقطعت حتى عن الترقّب؛ لقد نلت غايتي. وصرت أغفو مساءً إلى جانب فيرينا وأصحو صباحاً إلى جانبها، فأضفر شعرها جدائل، ثم أهديت لها ماكينة للقهوة الإيطالية (الإسبريسو). بدت وكأنها تريد البقاء مدّة طويلة، فلم أسألها كم ستبقى. كنت أشتغل وكانت هي تتجول في المدينة، ومساءً كنّا نذهب إلى السينما، ونجلس في المقاهي الصغيرة على ضفة النهر. كانت فيرينا تعلّق ملابسها في خزانتي ثم بدأت تعمل في بار عند زاوية البيت، وحين يدقّ التلفون تهرع إليه. قال مايك إنها تقريباً أجمل امرأة رآها في حياته، فأيدت قوله. لقد استعادت الأيّام إيقاعها المناسب المستقر. وكنت أشعر بالارتياح، ربما كنت سعيداً، لكنني أصبحت هادئاً جداً بكلّ تأكيد. في باحة الدار تفتحت أشجار الزيزفون وشهدت المدينة أوّل رعود صيفية وبات الطقس ساخناً. وكان نادراً ما يباغتني إحساس في الشارع بأن شخصاً ما يتعقبني عن كثب، فألتفت فلا أجد أحداً، بيد أن الشعور بالاضطراب ظلّ ملازماً لي. ثمّة لحظات كنت أشتاق فيها إلى شيء لا أعرف ما هو بالضبط، ربما هو حدث، أو نوع من واقعة مثيرة، أو نمط من التغيير، لكن هذا الاشتياق اختفى سريعاً مثلما حلّ.

ذات أصيل من حزيران ذهبنا إلى المسبح العام في منحدر شبريه، دفعت فيرينا ثمن تذكرتي الدخول، وادعت بأنها مجنونة بالماء، وركضت أمامي حافية على العشب تبحث عن مكان شاغر. وفي ظلّ خفيف لشجرة بتولا لبثت واقفةً وقفة انتصار، ثم فرشت منشفتها وجلست. ومباشرة إلى جانبها جلست سونيا. فتصاعدت ضربات قلبي لحظةً عبثيةً كاملة، وفكّرت على عجل في أن هذه النبضات هي بلا شكّ التغيير المرتجى، إنها التعثّر في الإيقاع. بقيت واقفاً أتطلّع إلى فيرينا ثم إلى سونيا، رفعت سونيا بصرها عن الكتاب، فرأتني ثم رأت فيرينا.

قلت: "فيرينا. أنا لا أريد الجلوس هنا"، وحدّقت في وجه سونيا الذي بدا متشققاً على نحو عجيب. لقد تركت شعرها يسترسل، فبدت بنيّة اللون في لباس استحمام أزرق ونحيفةً جداً. لقد شعرت بألم فظيع جرّاء ذلك.



"إنه أفضل مكان متوفر في المسبح كلّه."

يبدو أنها لم تلحظ الأمر، فشعرت بأن رأسي أخذ يرتجف. نهضت سونيا ببطء شديد، ودسّت نفسها كالسائر في نومه في ثوب أحمر وتأهبت للذهاب. قالت فيرينا شيئاً ما، لكني لم أعد قادراً على فهمها. لم أتبيّن نوعاً من الشكّ في صوتها، فأسقطت حقيبتي ببساطة على الأرض وركضت لأتبع سونيا، فلحقت بها عند مدخل المسبح. كانت تسير على عجل وباستقامة وبدت من الخلف مثل عصاً صغيرة حمراء. كدت أركض، إلى أن صرت بجانبها فمسكت ذراعها. كان جلدها متوهجاً من حدّة الشمس، فأدارت لي وجهها الجدّي الجنوني وقالت: "هل نتقابل أم لا؟"

كانت نبرة صوتها هي ذات النبرة التي داخلت صوتها آنذاك عندما قالت لي في محطة القطارات: "هل انتظر"، فشعرت كما لو أنني أبله وبتّ مرتبكاً تماماً، فقلت لها "نعم"، فقالت: "وهو كذلك!"، ثم انطلقت خارجةً من الباب إلى الشارع. تعقبتها ببصري إلى أن اختفت، فرجعت إلى فيرينا التي استلقت على ظهرها تتشمس، ولم تفقه شيئاً من الأمر. كان العشب حيث جلست سونيا منحنياً، فتأملت عقبي أو ثلاثة أعقاب سجائر خلفتها، وأخذت أقاوم الشعور بفقدان السيطرة على نفسي. لم يتوجب عليّ أن أصرف فيرينا ـ ولم أكن سأفعل ذلك ـ وكنتّ أودّ أن أرى سونيا خفيةً، لكنها انصرفت من تلقاء نفسها. ادّعت بأنها لا ترغب في مضايقتي وأنا في طور العمل، بغض النظر عما حملت هذه العبارة من معنى. لقد حزمت أمتعتها وأنهت عملها في البار ثم رجعت إلى هامبورغ. أظنّ أنها ضاقت ذرعاً بي فترةً من الزمن. وأرادت أن تتأكد من أنني أحبّها، فتلقت هذا التأكيد، ورحلت. رافقتها إلى المحطة، منكسراً وغارقاً في العاطفة، فقلت: "فيرينا، ذات يوم." فضحكت وقالت: "نعم."

كان هذا الصيف صيف سونيا. كنّا نذهب إلى التجديف في البحيرات، فأجدّف لسونيا فوق المسطحة كالمرآة الخضراء خضرة البردي، إلى أن أوجعتني ذراعاي. كنّا نتناول عشاءنا في مطاعم القرى الصغيرة، طبقاً من السجق والبيرة، فاكتسبت سونيا وجنتين حمراوين وشعراً شمسيّ الإضاءة تماماً. ثم عدنا بالقطار إلى البيت، حاملين باقات من زهور الحقول التي أخذتها سونيا معها. كنت قليلاً ما أعمل، وأتدارس خرائط المناطق المحيطة، راغبين معاً في الذهاب إلى جميع البحيرات الموجودة لنسبح. كانت سونيا تحمل معها حقيبة ظهر مليئة بالكتب، تقرأ فيها وتلقي عليّ قصيدة تلو الأخرى. كانت المساءات دافئة، فكنّا نحصي لدغات البعوض وقد علمتها النفخ على أعواد العشب. كان الصيف كلّه عبارة عن سلسلة من أيام مشمسة، إلى حدّ أنني انغمرت فيه، دون أن أستغرب سلوكي. كنّا نمضي الليالي في دار سونيا، إذ كانت نوافذها الكبيرة العالية تتيح لنا رؤية شبريه. لم ننم مع بعضنا ولم يقبّل أحدنا الآخر، ولم يتلامس جسدانا إلا نادراً، في الواقع لم يحدث ذلك أبداً. قلت لها: "إن فراشك سفينة"، فلم تجب سونيا، كالعادة، لكنها بدت طوال الصيف كالمنتصرة الصغيرة.

أواخر تموّز جلسنا في محطة «ريبك» الفارغة الشديدة الصغر، ننتظر قطار المساء لنعود إلى المدينة، فتحت سونيا فمها وقالت: "إنك ستتزوجني ذات يوم."

حدقت فيها وقتلت بعوضة على معصمي، والسماء كانت محمرة وثمّة ضباب أزرق يخيّم على الغابة فهتفت: "ماذا؟" فردّت سونيا: "نعم. نتزوّج، وننجب أطفالاً وسيكون كلّ شيء على ما يرام."

أصبحت سونيا بليدة تماماً في نظري، مثيرة للسخرية وبلهاء، إذ لم يبدُ شيء أكثر عبثاً من أن أتزوج سونيا وأنجب منها أطفالاً، فقلت: "سونيا إنك مضحكة. بالذات أنت يجب أن تعلمي. كيف سنفعل ذلك، ننجب أطفالاً؟ إننا لم ننم أصلاً مع بعضنا."

نهضت سونيا وأشعلت سيجارة وأخذت تركل الأحجار الصغيرة بقدميها ثم شبكت ذراعيها على صدرها وقالت: "إذاً علينا أن نفعل ذلك لهذا السبب بالذات. سيكون ممكناً، إنني أدرى منك بالأمر."

حينئذ نهضت أنا أيضاً، معتقداً بأن عليّ أن أعيد طفلاً طائشاً إلى جادة الصواب: "إنك مخبولة يا سونيا. ما هذا الهراء؟ سيكون كلّ شيء على ما يرام؟ ماذا يعني هذا؟ إن كلّ شيء على ما يرام، إذاً فإننا لن نتزوّج."

أخذ رصيف المحطّة يرتج، وثمّة صوت حاد تداخل في الهواء ومن بعيد لاح القطار، وسونيا صارت تدكّ الأرض بقدمها اليسرى ثم رمت سيجارتها وسارت منحنية على سكّة الحديد، وقفزت من الرصيف فتعثرت في الحصى وأخيراً ثبتت بساقين منفرجين على الخطّ الحديدي، اقترب القطار، فجلست ثانيةً. صرخت سونيا بحرقة غضب: "هل ستتزوجني؟ نعم أم لا؟" فكان عليّ أن أضحك وأجيبها بالصراخ: "نعم، يا حبيبتي سونيا، سأتزوجك متى تشائين!" فضحكت سونيا أيضاً وجاء القطار مسرعاً فتشبع الهواء برائحة المعدن. نطقت باسمها بصوت خفيض مرتعب، فقفزت من السكّة إلى الرصيف، ومرق القطار مدوّياً، فقالت: "لا أريد أن أفعل ذلك الآن، كما تعلم. لكن فيما بعد. فيما بعد سأفعل ذلك."

أثناء الخريف أصبحنا نلتقي في أوقات متباعدة على الدوام، إذ أنها اختفت فترة طويلة، لكنها وقفت ذات صباح عند بابي في معطف شتويّ وقالت: "يا عزيزي، أريد أن أرحل، وأودّ أن أشرب قبل ذلك قدحاً من الشاي."

سمحت لها بالدخول، ووضعت الماء على النار، فأخذت سونيا تتجول في الدار وقد بدت قلقةً. سألتها إلى أين تريد الذهاب. قالت، عليها أن تعمل لمدّة شهر ثم تعود. إنها كعادتها لم ترغب في الحديث.

شربنا الشاي صامتين، بعد حين نهضت وجذبتني من يديّ لأقف وعانقتني.

ضممتها بقوة، إذ أنني لم أتمكن من مقاومة جديتها بصورة صحيحة. قالت: "انتبه إلى نفسك." ثم رحلت.

كلّ ما حدث فيما بعد حدث بدافع من الخوف. اعتقد أنني كنت أخاف من سونيا، أخاف من الإمكانية المتاحة للعيش مع مخلوقة صغيرة، غريبة الأطوار، لا تتكلم، ولم أنم معها، وطالما رمقتني بعينين واسعتين، وكنت لا أعلم عنها شيئاً، لكنني كنت أحبها في آخر المطاف.

اجتاحني إحساس بأنني لا يمكن أن أكون موجوداً بدون سونيا، وأخذت انظر إليها باعتبارها ضرورة طارئة بالنسبة لي، فافتقدتها. كنت أخشى أنها لن تعود أبداً، متمنياً من ناحية ثانية أن تبقى غائبة إلى الأبد.

عندما انقضى الشهر جهزّتُ حقيبةً صغيرة وسافرت إلى هامبورغ، حيث تقدمت بعرض زواج منقطع النظير لفيرينا التي أخذت تماماً بالمفاجأة، فقبلت العرض. أمضيت ثلاثة أسابيع ثم ذهبت برفقتها لزيارة

والديّ وأعلنت أن يوم الزفاف سيكون في آذار من العام القادم. وضعت فيرينا الترتيبات الأوّلية لرحلة زفاف إلى «سانتا في»، وقدمت لي أمّها المرعبة وأبلغتني بأنها لن تحمل لقبي. كان الأمر لا يهمني بتاتاً، لقد كنت كالغريق، ومن ناحية أخرى مرتاح النفس بلا حدود. وتراءى لي كما لو أنني اجتزت خطراً عظيماً محدقاً في اللحظة الأخيرة، ظاناً بأنني قد أُنقذت وبتّ في مأمن. اختلفنا قليلاً حول مكان سكننا المستقبليّ، إذ تمنّت فيرينا أن انتقل إلى هامبورغ، فقلت من ناحيتي يمكن أن تبقى الأمور كما هي عليه، سواء تزوّجت أو لم أتزوّج، ثم رجعت إلى برلين.

لم أجد في صندوق البريد رسائل، وفي المرسم تراكم التراب كالعادة على اللوحات، وعلى النوافذ نسج العنكبوت خيوطه. لا خبر من سونيا. كنّت سيّد الموقف، فتداركت الشدّة الرهيبة، والآن نويت أن أكون طيباً لطيفاً وبسيطاً. ركبت الدرّاجة الهوائية وانطلقت أضغط على دوّاسة العجلات بكلّ قوّتي، واقتحمت السلّم وطلعته صعوداً، صافراً، فوجدتها في الدار. فتحت لي الباب بلا تركيز، لعلّها كانت تنتظر أحداً آخر، ثم ابتسمت وقالت: "أنت في وضع جيد، أليس كذلك؟"

جلسنا في إحدى الغرف الخالية من الأثاث إلى حدّ ما، حيث اتخذت سونيا مقعداً إلى طاولة الكتابة وأنا في المقعد المحاذي للنافذة، وبدا نهر شبريه رمادياً تماماً والسنونوات حلّقت فوق مكبس حطام السيّارات. لم تسألني سونيا عن غيابي، وهي بدورها لم ترو لي شيئاً عن سفراتها، بل جلست باستقامة، وبدت وجلة بعض الشيء عند طاولتها تدخّن بجنون سيجارة تلو الأخرى. حدثتها عن الطقس وعن خططي للشتاء المقبل وعن المعرض الفنيّ الجديد في المتحف الوطني؛ شاعراً بالثقة في نفسي. فذكرت سونيا الحفلة التي تريد أن تكررها في تشرين الثاني هذا. قلت سأحضر بسرور، فابتسمت بجمود، وباغتتني بالسؤال: "هل سترحل معي في الربيع القادم؟" وأنا الذي أمضيت الوقت كلّه مستبشراً تماماً لأقول ما أردت قوله، صغتُ عبارتي الجاهزة بصوت عال، واضح، حسن النطق، ومؤدب قبل كلّ شيء: "هذا غير ممكن. سأتزوّج من فيرينا، في شهر آذار."

حينئذ قامت بطردي، انتفضت واقفة وأشارت بذراع مشرعة إلى الباب وقالت: "اخرج!"

قلت: "على مهلك يا سونيا، ما هذا"، فكررت أمرها: "اخرج"، دون أن تقلّص وجهها. فبدأت أضحك، ولم أكن أعرف فيما إذا قصدت ذلك بجديّة، ثم صرخت بي: "اخرج" بنبرة لم أسمعها منها من قبل أبداً. فوقفت مرتبكاً، غير عارف بالضبط ما الذي كنت في الحقيقة أتوقعه. لم أكن راغباً أبداً في المغادرة، إنما أردت أن أرى سونيا تخرج عن طورها، أن تجهش في البكاء وتواصل الصراخ وربما تضربني وما إلى ذلك من أشياء لا أعلم بها.



بيد أنها عادت إلى مكانها ثانية، وأدارت ظهرها لي وبقيت جالسة بلا حراك. صرت أتحرك أمامها من قدم إلى أخرى، لكنها بقيت ساكنةً، والنهر كان بنيّاً، لا يطاق. جذبت نفساً عميقاً، لكن شيئاً لم يحدث، فغادرت، وقفلت الباب خلفي، وبقيت أتنصّت خلف الباب، لا شيء. فلا انفجار ولا دموع، ولم اسمع سونيا تناديني للرجوع.

عدّت بالدرّاجة إلى البيت، أسير ببطء شديد؛ كنت مندهشاً. اعتقدت بأن الأمور ستسير على ما يرام، لا بد أن تسير بطريقة ما.

انقطعت سونيا عن الاتصال، لكني وضعت ذلك على الأقل في الحسبان. فهذه لعبة كنت أعرف قواعدها. انتظرت أسبوعاً كاملاً ثم اتصلت بها، فكان من البديهي أن لا تذهب إلى التلفون. كتبت لها رسالة فأخرى فثالثة. فكان هذا مجرّد إسفاف بليد، واعتذارات مرتبكة يائسة، إذ من الطبيعي أنها لن تردّ عليها. تمسكت بالهدوء، لأنني عرفت ذلك فكفرت: "امنحها وقتاً."

صرتُ أتصل بها بانتظام ثلاث مرّات في الأسبوع، وأترك الجرس يدقّ عشر مرّات، ثم أضع السماعة. كنت حينها أشتغل وأتصل بفيرينا وأخرج مع مايك وأدور القرص طالباً رقم سونيا هكذا كما لو أن المرء ينظّف أسنانه أو يلقي نظرة على صندوق البريد كلّ صباح. كنت مستأنساً ومعتزاً بسونيا، معتزاً بصلابتها التي تنصلّت بها مني؛ ودار في خلدي أن الأوان قد آن لأتوقف عن الأمر. كانت لدي رغبة في رؤيتها؛ وكان الطقس بارداً وقد هبطت أولى ندف الثلج، ففكرت في الشتاء الماضي، وفي الليالي التي كانت تمضيها معي. وددت أن استعيد ذلك كلّه.

ثم فكرت: "تعالي يا سونيا، ارفعي السمّاعة، دعينا نتجوّل معاً، دعيني أدفئ لك يديك، وسيبقى كلّ شيء مثلما كان."

لكن في مطلع كانون الأول وجدت آخر رسالة بعثتها إلى سونيا موضوعةً في صندوق بريدي. تأملت خطّي حائراً، لا أعلم كيف أفسّر ذلك، إلى أن اكتشفت ختم البريد، "المرسل إليه انتقل إلى مكان مجهول" على ظهر الرسالة. كنت أقف في ممر داري دون أن انتبه إلى الأمر، وكان الجوّ بارداً فأخذت ارتجف.

أعدت الرسالة إلى صندوق البريد وقدت دراجتي متعرجاً فوق الجليد، بمحاذاة النهر إلى الحيّ الصناعي، كنت أسير ببطء وحذر، ممتنعاً عنوةً عن التفكير. ربطت العجلة إلى عمود النور ورفعت بصري إلى النوافذ الكابية المعتمة. لم يكن هناك ضوء ولا ستائر، بيد أن هذا لا يعني شيئاً. عندما فتحت باب المنزل صرّ، وفي الممر علقت رائحة الرطوبة وغبار الفحم. كان يراودني شعور دائماً بأن سونيا تسكن وحدها في هذا المنزل، وهجست بأنه بات الآن خالياً تماماً. ومع ذلك طلعت السلّم، وفي الطابق الثاني كان الدرابزين مثلوماً والدرجات تطقطق بشكل مريب. لقد خطرت الحفلة في ذهني وخليط الأصوات والموسيقى وسونيا إلى جانب المرأة القصيرة الصهباء ذات الفستان الأخضر خضرة أعشاب البحر. كانت رقعة الاسم المثبتة لصق بابها قد رفعت. ضغطت على زرّ الجرس، لكن كلّ شيء بقي ساكناً. تطلّعت من ثقب المفتاح إلى الممر الطويل الفارغ الأبيض الطلاء، فعلمت بأنها رحلت. وبتّ متأكداً من أن البيت سيهدم قريباً. ثم حلّ شهر شباط وصرت ألقم المدفأة فحماً حجرياً بلا انقطاع، بيد أنها لم تشع الدفء، وأنا لم أعد أرى سونيا مرّة أخرى ولم أسمع عنها شيئاً. وأخذت أشجار الزيزفون تدّق بأغصانها العارية على نافذتي، لقد حان الوقت لأشتري للصبيّ التركيّ كرة قدم جديدة. كنت أنتظر أن ألتقي بالمرأة الصهباء ذات يوم لأسألها أين تعيش سونيا اليوم وكيف هو حالها. أحياناً كان ينتابني هاجس بأن أحداً ما يحثّ الخطى خلفي، فألتفت لكنني لا أرى أحداً، بيد أن هاجس الاضطراب يبقى قائماً أبداً.

*ترجمة: حسين الموزاني*

المصدر: Judith Hermann: Sommerhaus später. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1988 © S. Fischer Verlag 2002



الكاتبة: يوديت هرمان



شتيفان فايدنر

Stefan Weidner

# الألفة بالتونسية
## فيلم «حرير أحمر»

الألوان زرقاء، صفراء، حمراء وخضراء. المنازل مطلية بالأزرق والأبيض. زرقاء هي البلاطات، البحر والصباح المبكر، إذا ما قفل المرء عائداً إلى بيته من ليلة راقصة، والفجر بدأ يعتلي صفحة المساء. الأزرق هو اللون الوحيد في الفيلم الذي لايحتاج إلى ضوء اصطناعي. الأزرق يعني السلام. الأصفر هو أول زي للرقص الشرقي، ترتديه «ليليا» في تكتم، لترقص به بعد ذلك أمام المرآة، ولتبدأ السوتيانات الصفراء الملتمعة بالاهتزاز. إن ذلك يبدو مبتذلاً ومضحكاً نوعاً ما، لربما تشعر ليليا فعلاً بالخجل. صفراء هي أيضاً سماء ما بعد الظهيرة فوق تونس، حين لايستطيع المرء بسبب من كثرة التلوث رؤية سطوح المنازل. والطيور السوداء تصرخ باستمرار عبر قماش الكتان. الأخضر هو أول زي تقتحم به ليليا حلبة الرقص. رقصها كان حماسياً. فيما بعد ستشعر بالخجل من ذلك، وصاحب بار «الحرير الأحمر» الذي أخذ منه عنوان الفيلم، سوف يبلغها بأن عليها أن لا ترقص بمثل تلك الطريقة، وأن ما يعرض في المحل هو فن. ومع ذلك فإنه يقبل بضمها إلى راقصات المحل. الأحمر هو لون أغطية الموائد في النادي الليلي، وهو لون النبيذ قرب الطفايات المتخمة بأعقاب السجائر. وفي الليل، تحت الضوء الاصطناعي، ترتدي الأشياء زياً أحمر. بسبب الوجوه المتعطنة للرجال التونسيين المتقدمين في العمر، والذين لايظهر عليهم أنهم في فيلم سينمائي، ولكن في فيلم وثائقي. وحين يطلع النهار، تصبح كل الأشياء زرقاء وشاحبة، ولكن حتى هذا نفسه يبدو جميلاً بعد ليلة حمراء متوهجة.

لغة الصور التي تروي بها المخرجة الشابة رجاء عامري قصة فيلمها الطويل الأول، لا تعتمد فقط على القوة الشعرية للألوان، فنفس الأهمية يملكها الرقص الشعبي. الالتفاف حول النفس، الاهتزاز، التوهج والهيجان، الإيحاء بفعل الحب، التوحد بالمكان. الفيلم يبدأ بصورة ليليا بعد الظهيرة، ترتدي ثوباً أزرق، وهي تمسح المرآة أو تنفض الغبار عن الرفوف، لتستسلم فجأة لإيقاع موسيقي ينبعث من الراديو، فتجمع شعرها وتلوح بخاصرتيها. تتكرر اللقطة نفسها وقتاً قصيراً قبل نهاية الفيلم، حين تأوي ليليا إلى فراش رجل. يرافقها الرقص إلى هناك، يعتلي وجهها لحظة المضاجعة. مشهد يُظهر القليل، ولكنه يملك تأثيراً كبيراً. لقد افتقده المرء في الأفلام العربية منذ زمن طويل.

لعبت دور ليليا الممثلة الفلسطينية المتميزة هيام عباس. أرملة جميلة وأم، تفقد في بطء السيطرة على ابنتها. البنت تدخن، تلبس بحرية، وتقضي الليل عند صديقة، تلتقي بالرجال. ولما بدأت الأم بالتجسس على ابنتها قادها ذلك إلى محل للرقص الشرقي، فأغمي عليها بسبب من الضجيج ومن دوران الراقصات، من الروائح والألوان. وسوف تجمعها علاقة صداقة مع راقصة وتحضر بانتظام إلى المحل، ومع الوقت ستتخطى كل العقبات، وتبدأ هي نفسها بالرقص وتدخل في علاقة مع طبال المحل، الذي كانت تجمعه صدفة علاقة بابنتها. وللحظة طويلة، بدا كما لو أن الأمور سوف تتطور بطريقة تراجيدية بين الأم وابنتها. ولكن بعد ذلك تأتي النهاية السعيدة. البنت تتزوج الصديق

والأم تفرح للاثنين، كما لو أنه لم تجمعها يوماً علاقة بذلك الصديق.

وإذا ما ترك المرء المخرجة تقوده إلى الخطأ، فيعتبر الفيلم، الذي تدفع صوره في البداية على الاعتقاد بذلك، فيلماً واقعياً، يريد إعادة انتاج الواقع، سيعتبر النهاية السعيدة، المتيزة، مصطنعة ومستعصية على الفهم. قد يكون بإمكان المرء التفكير بأن هذه النهاية تخون الفيل، إنها تخون معضلة الوعي في الفيلم والحرية التي يتمتع بها. ولكن في الواقع فإن هذه النهاية هي في منطق حكائي، يقود بالضرورة إلى نهاية سعيدة. حتى حكايات ألف ليلة وليلة هي أكثر حرية من أغلب الكتابات الواقعية في العالم العربي اليوم. وهي كذلك لأنها حكايات تصور عالماً من الأحلام، ولا تصور الواقع. ومع ذلك على المرء أن لا يحط من قدر هذه القوة المتمردة التي تسكن هذه الحكايات، وتسكن الفيلم أيضاً.

في تونس، حيث تم عرض فيلم «حرير أحمر»، علقت الصحافة على الحدث بالعنوان التالي: "مثال واقعي

وبالنظر إلى الأحداث الدامية في الشرق الأوسط، يبدو الحديث حول الأفلام لدى العديد من البشر في العالم العربي لا أخلاقياً، لأنه لا يتحدث عن الجرائم التي يتعرض لها الفلسطينيون. ولكن الحديث عن فلسطين نفسها قد يكون أيضاً لا أخلاقياً، إن كان ذلك يدفع إلى الصمت عن الكثير من الجرائم والمظالم في العالم التي يرفض تسميتها.

لقد تجاوزت رجاء عامري بفيلمها الذي اكتسى طابع الحكاية هذه الدوامة




مشهد من الفيلم

النتيجة المنطقية لما نطقت به الحوافز في الفيلم منذ البداية. إن الأمر يتعلق بتصوير يوتوبيا تتكون من عناصر حكائية. العلاقة بين الأم وابنتها، والتكافل بين النساء يمكن ويجب أن يكونا على تلك الحال التي يعرضها الفيلم، لكنهما في الواقع ليسا كذلك. الحسية المستفزة والبعد الاجتماعي الكبير للفيلم تم تعطيلهما، وحشرهما

عن حرية التعبير في تونس!"، ولربما لا علاقة للفيلم بحرية التعبير، ودليل ذلك، أنه لم تتم الإشارة إلى مضمون الفيلم بكلمة واحدة، ولم تتم مناقشته البتة. بدلاً من ذلك، كان بإمكان المرء أن يقرأ في الجرائد، كيف أن بطلة الفيلم الفلسطينية الأصل تنفجر باكية، حين تذكرت قبل تصوير الفيلم «المقاومة الفلسطينية الباسلة».

الفارغة من الكلام والصمت، ويحق لنا أن ننتظر منها في المستقبل أفلاماً أخرى جيدة.

ترجمة: رشيد بوطيب

«حرير أحمر Satin Rouge»

فرانسل تونسيا ٢٠٠٢، ٩١ دقيقة

رجاء عمري، آلامود فيلم

هارالد لـوخ

Harald Loch

# غضب الشباب يزعزع الشرق الأوسط

في ظل أحداث الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر تبارى بعض ممن نصّبوا أنفسهم خبراءَ في شد اهتمام القراء القلقين.

موضوع جديد ظهر على الساحة: العالم الإسلامي، التحديات العربية، إرهاب الدولة. كلها موضوعات تعالج على المستوى العقلاني «محور الشر» الذي ذكره الرئيس الأمريكي.

فولكر بيرتز يتعمق بتحليلاته الدقيقة المدّعمة في العالم العربي الجديد ويقدم بـ «الحدائق السرية» عملاً مهماً لتقييمه. ويُعد المؤلف خبيراً في شؤون الشرق الأوسط بمؤسسة العلم والسياسة ببرلين وهي التي تقدم كمركز بحث مستقل، الآليات المثلى التي تمكن السياسة الخارجية الألمانية من المساعدة على التقييم الدقيق للأمور واتخاذ القرارات الصائبة.

في جزئه الأول يعكف الكتاب على معالجة التطور التاريخي للعالم العربي منذ ١٩٤٥. يعدد المؤلف التغييرات السياسية المتباينة بين المغرب والخليج: فبعد مرحلة الحركات التحررية التي نهضت ضد القوى الاستعمارية من نظير فرنسا وإنكلترا، تجسدت سياسة رأت نفسها عربية قومية «غير منحازة» (سميت لاحقاً بكتلة «دول عدم الانحياز») تزعمها في حينه الرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر. فأفضى تطور سياسة أسعار النفط إلى جعل منطقة الخليج محوراً للعالم العربي كله. ومنذ وقت ليس بالبعيد أجبرت الأجيال الشابة من ذوي



فولكر بيرتز

النفوذ على اتخاذ خطٍّ قصيرة المدى في التحديث للموازنة بين نفاذ صبر الجماهير وثبات الصفوة القديمة على مبادئها. وخلال هذه الفترة ظل النزاع العربي ـ الاسرائيلي يسيطر على كل التوجهات السياسية. بيرتز يرى في مؤتمر الشرق الأوسط الذي التأم بمدريد عام ١٩٩١ قفزة نوعية في فك النزاع السياسي حيث لم يعد وجود دولة إسرائيل محل جدل جدي. فالأمر لم يعد يتعلق، ومنذ عقد من الزمن، إلا بحدودها «لاغير». ورغم كل العنف الآني المتجدد يرى المؤلف في هذا المؤتمر فرصة سانحة للسلام.

أما الجزء الثاني من الكتاب فهو يذّكر بموسوعة لتاريخ الحديث. يقوم المؤلف بمعالجة وضع كل دولة عربية على حدة من حيث واقع سياستها الداخلية ويحلل مساراتها الاقتصادية. فالحدائق السرية للعاهل المغربي الراحل الحسن الثاني كانت معسكرات اعتقال للمعارضين، تم إلغاؤها تحت امرة ابنه من بعده. ورغم ذلك يظل النظام سلطوياً. أما في المرحلة الحالية فيهتم المؤلف بالشأن العراقي، فيجنح إلى نعت العراق بـ «القوة التي لاتريد أن تضيف إلى ماتعلمته». فالركود السياسي عادة ما يفضي إلى التراجع في تطور المجتمعات. فالعراق الذي كان يُعد من الدول المتقدمة، أصبح يعرج وراء العالم العربي.

ثم ينكب الكاتب على الجانب الآخر من العالم العربي وبالتحديد على الجزائر، حيث يتحدث عن الصراع الذي أججته ما يسمى بطلائع الأصولية الإسلامية. فالعنف الصارخ الذي نشهده اليوم، لا يمت بصلة إلى الأصولية الاسلامية، بل هو ناجم عن غضب شباب يائس محبط على الصعيدين الاجتماعي والسياسي.

من خلال تلك التطورات والصراع القائم في الجزائر يتوصل المؤلف إلى حقيقة مركزية بالنسبة للعالم العربي، وهي أن موجة السخط الاجتماعي التي عاشتها الجزائر، واعتقدت أنها تجاوزت الحرب الأهلية، قد تكون إشارة إلى ما قد يحصل في دول المغرب العربي أو الشرق الأوسط إذا أهملت الأنظمة شبابها المتزايد ثقافة أو تعتبرها قوة يمكن إهمالها.

في الفصل الأخير من الكتاب يسلط بيرتز الضوء على التطور السياسي في العالم العربي وطموحه، مستشهداً بقول الرئيس السوري الشاب بشار الأسد: "نحن بحاجة إلى تجربة ديمقراطية خاصة بنا، نابعة من تاريخنا وحضارتنا ومدنيتنا.".

ويرى المؤلف في النهاية أنه مع كل تطور ديمقراطي في العالم العربي تكتسب قضية الحل السلمي للصراع العربي ـ الاسرائيلي أهمية خاصة.

*ترجمة: محمد أمين المهتدي*

المصدر: Kölner Stadt-Anzeiger

لودفيغ أمان

Ludwig Ammann

# أوريانا فالاتشي تعلن الحرب على المسلمين

وأخيراً اندلعت الحرب من جديد. أعلنها بن لادن وردت عليه بعرفان أوريانا فالاتشي المراسلة العسكرية الإيطالية التي ذاعت شهرتها في العالم حتى عام ١٩٩٠، بوصفها امرأة على الجبهات. وبعد عقد من الصمت المتعالي، أتاحت أحداث الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر للمرأة البالغة من العمر سبعين عاماً، عودة مظفرة في عام ٢٠٠١ متقمصة دورها المفضل، ألا وهو دور المناضلة من أجل «الحرية». عادت الجندية السابقة بحركة المقاومة الإيطالية Resistenza إلى الساحة في دور منقذة العالم الغربي. "ألا تدركون، أو ألا تريدون أن تدركوا أن الحرب المقدسة قد اندلعت، الحرب التي تريد الاستيلاء على أرواحنا والقضاء على حرياتنا وعلى أسلوب معاشنا ومماتنا؟ إنها الحروب الصليبية في الاتجاه المعكوس. سحقاً لهم، إنني أريد الدفاع عن ثقافتنا"؟!

يعد كتاب «الغضب والكبرياء» موعظة بلاغية رائعة تدعو إلى الحرب بلغة العسكر. تمكنت فالاتشي في وطنها إيطاليا من أن تحدث انقلاباً إعلامياً. باعت الصحيفة التي نشرت نسخة مختصرة من الكتاب في التاسع عشر من أيلول/ سبتمبر مليون نسخة، ثم باع الكتاب بعد ذلك مليون نسخة أخرى. والسبب في ذلك هو الكراهية الجامحة التي تبثها فالاتشي. فبعد كتاب «كفاحي» لهتلر لم يوجد كتاب يعلن العداء والحرب على جماعة دينية بأكملها مثل كتاب فالاتشي. فلم يقتصر هجومها على من يستحقونه، وهم قتلة ١١ أيلول/ سبتمبر، بل أعلنت الحرب على «كل أبناء الله».

لكنها لم تتحدث مطلقاً عن بنات الله، حيث تعتبرهن، نصيرة الحركة النسائية، في وضع الضحية "فموت امرأة ليست له أية قيمة لدى أبناء الله." والدليل على ذلك هو إعدام طالبان والإرهابيين الآخرين لثلاث نساء. وكأن معظم المسلمين لا يرون ذلك أمراً بشعاً أيضاً وكأن الأمريكيين لن يقوموا بإعدام امرأة بضمير مرتاح.

لم كل هذا السباب والقذف؟ تقول فالاتشي إنها الحرب وتبرر بذلك التفكير العسكري الذي يقسم العالم إلى أبيض وأسود، طيب وشرير، صديق وعدو. تريد كلماتها أن تقتل مثلما فعلت الطائرة التي اخترقت ناطحة السحاب أمام أعين العالم بأسره. إن غضب فالاتشي يطالب بضحايا من المسلمين، حتى لو كانوا أبرياء. يا له من ازدراء للبشر يخفيه التقليد المأساوي لأنبياء السعادة البشرية!



### ضغائن حقيرة

إنها تقول إن هناك الكثير من الأخطار التي تتطلب كلمات لاذعة وتصرفات شجاعة. فكراهية الغرب تعد ورماً سرطانياً، و"التعامل بتسامح مع الصليبيين" الإرهابيين ما هو إلا نوع من الانتحار. وطبعاً لا بد أن نفكر في مدى التعاطف المريع الذي أبداه هؤلاء الذين صفقوا للصور الأولى من الحادث المفزع وأبدوا إعجابهم ببن لادن. لكن محاولة إعطاء الانطباع بأن المتطرفين الذين أعلنوا الحرب الهجومية المقدسة على الغرب ليسوا مجرد جماعة هامشية بل غالبية المسلمين، وذلك على خلاف ما أثبتته نتائج البحث العلمي، لا يعد حرباً دفاعية مقدسة، بل انعدام للضمير.




المحارب المقدس والمحاربة المقدسة، منافقان متكبران مولعان بالحرب.

كان بإمكان فالاتشي أن تدعو للمقاومة ضد الأعداء الجدد للعالم الحر. لكنها راحت بدلاً من ذلك تضاجع الضغائن الحقيرة مثل كلبة هائجة لتعلي من نبرتها وتحقر من شأن أصحاب الآراء الأخرى وتصفهم بأنهم بلهاء وأغبياء وجنادب للرفاهية. صحيح أن هناك بعض الخانعين الأغبياء من أدعياء السلامة السياسية ممن يدافعون عن جلاديهم باسم التعددية. لكن هناك أصوات وسط ما بين الدفاع الساذج عن الإسلام والمعاداة المحمومة له. من هذا المنطلق نرى أن من الضروري جداً معارضة نجمة الغوغائية العظيمة اللامعة.

### أكاذيب لا يريد أحد أن يلحظها

لا، ليس المهاجرون المسلمون في إيطاليا وأوروبا «رواداً للديكتاتورية» وليس السبب في تواجدهم هو مؤامرة «خبيثة» دبرها بن لادن للسيطرة على أرواحنا، بل الفقر هو السبب. صحيح أن بينهم إرهابيين ولصوص ومغتصبين وشحاذين وعاهرات مصابات بالإيدز. هناك هؤلاء وهناك الآخرون، الأغلبية النظيفة كما هو الحال عندنا. رفض الهجرة في حد ذاته شيء يمكن

قبوله، أما إثارة كراهية الأجانب فيعد شيئاً لا يغتفر. فالمسلمون لا يتكاثرون مثل «الجرذان» بل هم الإيطاليون الذين لم يعد نسلهم يتزايد إلا قليلاً وليس هذا ذنب المهاجرين.

"ألم يلحظ أحد أن كل الدول الإسلامية ضحية حكم ثيوقراطي؟" ألم يلحظ أحد أن فالاتشي تكذب كذباً بيناً وتنكر أن دولة مثل تركيا أكثر علمانية من إيطاليا؟ طبعاً من حقها أن تدافع عن «قيمنا الحرة»، لكن أن تدعي أن المسلمين ليس لديهم أية ثقافة سوى القرآن المعادي للنساء، وأننا نحن قد امتلكنا ناصية الثقافة منذ هوميروس، فهذه عنصرية حتى ولو جادلت فالاتشي في ذلك بكثير من الكلمات.

فجرت فالاتشي في السادس عشر من نيسان/ أبريل ٢٠٠٢ قنبلة جديدة "عن العداء للسامية" كأحد مصائب أوروبا، وهو كتاب نضالي ضد العناصر الشاذة المؤيدة للفلسطينيين، آملة بذلك أن تكتم أصوات نقادها. إنها تعرف الورقة التي تستحوذ بها على قلوب البشر الطيبين، لكنها تنسى أنه من الممكن تأييد فلسطين دون الحاجة لمعاداة إسرائيل ودون معاداة السامية. "دون الاضطجاع مع الدول العربية في سرير واحد مثل عاهرة." كما أنه من الممكن أن يكون المرء مع أوروبا وإسرائيل دون الحاجة لمعاداة للإسلام كما تفعل فالاتشي. يبين لنا النجاح الساحق لكتابها التحريضي بوضوح: أن معاداة السامية ستنقلب في القرن الواحد والعشرين إلى معاداة الإسلام. ورغم ذلك يريد أشخاص من أنصار الطرف الآخر للخطاب مثل كارل هاينتس بورر Karl-Heinz Bohrer أن يقنعونا بأنه ليس هناك تصور للإسلام كعدو. لكننا نرى العداء للإسلام هنا في كتاب فالاتشي وبغلظة لم نكن لنحلم بها. فالسنيورة قد شوهت بسعارها المحموم ذكرى والدها. لقد كان مناضلاً حقيقياً من أجل الحرية. لكنها لم تفد من اسمه إلا في إساءة استخدام الخطاب العام.

*ترجمة: أحمد فاروق*

المصدر: Literaturen, Oktober 2002


سمير جريس

Samir Grees


# مهرجان برلين الدولي الثاني للأدب

في سنوات «العشرينات الذهبية» كانت برلين مركزاً للفكر والفن في العالم كله، وها هي اليوم تخطى الخطى لاستعادة هذا الدور. ومهرجان الأدب الذي أقيم هذا العام في الفترة من العاشر وحتى الحادي والعشرين من أيلول/ سبتمبر، هو واحد من الأنشطة التي تكسب المدينة صفة العاصمة الثقافية. خلال أيام المهرجان استضافت برلين كوكبة من أدباء العالم جاوز عددهم المائة والخمسين، شاركوا في أكثر من مئتي فعالية ثقافية حضرها ١٤ ألف شخص، أي ضعف عدد زوار العام الماضي. ومن بين الأسماء اللامعة التي نجح المهرجان في استقطابها الجنوب إفريقي برايتن برايتنباخ المرشح منذ سنوات لجائزة نوبل، والإيطالي السندرو باريكو، والأمريكي ريتشارد فورد، والهندي أنانثامورتي، والألمانية كريستا فولف. الثقافة العربية كانت ممثلة من خلال الأدباء الفرانكوفونيين الطاهر بن جلون وآسيا جبار وعبد الوهاب المؤدب وصلاح ستيتيه، بالإضافة إلى حضور المصري إدوار الخراط واللبناني إلياس خوري والفلسطينية عدنية شبلي.

وبالرغم من عمره القصير، فالمهرجان مازال يحبو في عامه الثاني، إلا أنه كبير الطموح، ويسعى في المستقبل أن يكون دوره في الأدب شبيهاً بدور مهرجان برلين في السينما. والفضل الأول والأخير يرجع ولاشك إلى أولريش شرايبر مدير المهرجان، الذي سعى طويلاً إلى تحقيق حلمه في تنفيذ أفكار الكاتب الألماني بيتر فايس الذي كان يدعو إلى المزاوجة بين السياسة والأدب. شرايبر، في الأصل مهندس معماري، حلُمَ بإقامة صرح أدبي كبير، وقد استطاع خلال عامين إرساء قاعدة متينة لهذا الصرح، جعلت الكاتب والمترجم الأمريكي إليوت واينبرغر يقول إن المهرجان في طريقه ليصبح أهم تجمع أدبي في العالم!

## تأملات

أُفتتح المهرجان مساء يوم العاشر من أيلول/ سبتمبر في مسرح «برلينير انسامبل»، ذلك المسرح العريق الذي شهد افتتاح أعمال خالدة لرائد المسرح الملحمي برتولت برشت، مثل «أوبرا القروش الثلاثة» و«الأم شجاعة» و«الاستثناء والقاعدة». على خشبة هذا المسرح ألقى الكاتب البوسني جواد قره حسن كلمة الافتتاح التي جمعت أيضاً بين السياسة والأدب، وكانت بعنوان «الأدب كدفاع عن التاريخ» (نص الكلمة منشور في الصفحة ٥٠ من هذا العدد).

في اليوم الثاني، الذي وافق ذكرى مرور عام على أحداث أيلول/ سبتمبر، نُظمت ندوة حملت عنوان «تأملات»، دعي إليها مثقفون من الشرق والغرب لمناقشة أسباب وعواقب الاعتداءات الإرهابية في الولايات المتحدة. خلال المناقشات التي استمرت طيلة ثماني ساعات برز موقفان أساسيان: الموقف الأول يرى المشكلة في الإسلام السياسي، أو في البلاد الإسلامية التي فرخت هؤلاء الإرهابيين، وخاصة السعودية ومصر اللتان تتحملان مسؤولية تصدير العدد الأكبر من إرهابي أيلول/ سبتمبر، كما قال الكاتب البريطاني الباكستاني الأصل طارق علي. أما الموقف الثاني فهو لا يغض البصر عن خطورة الإسلام السياسي، إلا أنه يلفت الانتباه أيضاً إلى الأخطاء الفادحة التي ارتكبتها السياسة الخارجية الأميريكية، ويرى فيها سبباً رئيسياً من أسباب هجمات الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر. هذا الموقف لم يتبنه فقط المثقفون العرب أو المسلمون، بل جاء ربما بكلمات أكثر حدة وصراحة على لسان الأميركي إليوت واينبرغر، والألماني بيتر شنايدر الذي رأى في سياسة الولايات المتحدة في الشرق الأوسط سبباً لمشاعر الكراهية تجاه واشنطن والمنتشرة في المنطقة العربية. وهو موقف تبناه أيضاً الكاتب اللبناني إلياس خوري، الذي لاحظ في أحداث أيلول/ سبتمبر "حلفاً أسود بين المال السعودي والمخابرات الأمريكية."

المناقشات التي دارت في الندوة والتي استغرقت النهار بأكلمه بينت المواقف المختلفة والمتضاربة أحياناً للمثقفين تجاه أحداث الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر، وأظهرت أيضاً أن معظم الحكومات في الغرب كما في الشرق لم تستفد بالقدر الكافي مما حدث، بل حاولت أن تستخدم الكارثة لأغراضها الخاصة. ومع ذلك يرى الألماني بيتر شنايدر أن الكارثة قد تحتوي على فرصة لاستخلاص العبر" ربما يحسن بالأوروبيين والأمريكان أن ينظروا إلى هذا الهجوم البربري على أنه فرصة. نعم، لابد أن نواصل تحرياتنا حتى نعرف كل شيء عن القاعدة وهؤلاء الذين أسميهم «الفاشيين الإسلاميين» الذين يريدون تدمير الحضارة. لكننا يجب أيضاً أن نتساءل: لماذا يشعر ملايين المسلمين بأن هؤلاء السفاحين ينطقون باسمهم؟"

## الأدب العربي محوراً ؟

ارتكزت أنشطة مهرجان برلين هذا العام على ثلاثة أركان: الأول تحت شعار "آداب العالم"، وقد استضاف ثلاثة وثلاثين أديباً اختارتهم هيئة التحكيم الدولية؛ والثاني حمل شعار "ألوان الطيف"، وفيه شارك المحكمون أنفسهم، إضافة إلى أدباء تم دعوتهم مباشرة من إدارة المهرجان؛ أما الركن الثالث فقد خُصص لأدب الشباب والأطفال. كما أُقيم محور خاص على هامش المهرجان حمل شعار "أدباء في المنفى"، شارك فيه ثلاث كتاب "أجانب" يعيشون في ألمانيا ويكتبون بلغتها، منهم الشاعر السوري الأصل عادل قراشولي.

مهرجان هذا العام احتفى أيضاً بالأدب الإسباني، في مبادرة جديدة تهدف إلى تسليط الضوء في كل عام على أدب لغة معينة. في هذا الصدد أعرب أولريش شرايبر عن أمله في أن تتعاون المؤسسات الثقافية في العالم العربي مع إدارة المهرجان لتخصيص محور للأدب العربي في أحد الأعوام المقبلة. فهل تلقى دعوته صدى؟




الصورة: Stefan Weidner

الشاعر السوري المقيم في ألمانيا، عادل قراشولي، المشارك في مهرجان برلين

# عبد الرحمن بدوي
# وداعاً، ولو متأخرة!

لا شك في أنّ عبد الرحمن بدوي كان شخصاً إشكالياً. ولم يخطىء الباحثون حين أطلقوا عليه اللقب الذي اشتهر به المتنبي أصلاً، أي "مالىء الدنيا وشاغل الناس". فبدوي المثقف الموسوعي، كان موضع خلاف منذ شبابه، بين من يرفعه إلى أعلى الذرا وبين من يرى فيه مجرد ناقل. خاض بدوي المعارك مع الجميع، مع أنصاره، قبل أعدائه، مع تلاميذه قبل أساتذته، ولم يتورع في أي يوم من الأيام في أن يطلق لقب الجاهل، على أي عالم نهل هو من علمه، فما بالك بخصومه الفكريين. ليس هذا فحسب، بل فتح النار في مذكراته على معظم الرموز الثقافية والسياسية في مصر. كما تراجع، في السنوات الأخيرة، عن الكثير مما كتبه ونظّر له في المراحل المبكرة من حياته. وهذا ما يحسب له وليس عليه، فصاحب كتابي «من تاريخ الإلحاد في الإسلام» و «شخصيات قلقة في الإسلام»، كرس سني حياته الأخيرة في عزلته الباريسية للدفاع عن الإسلام. إذ لاحظ الرجل "حملة مسعورة تشن في أوروبا وفي أنحاء كثيرة من العالم ضد الإسلام وضد المسلمين، لا لذنب اقترفوه، ولكن بسبب عداء قديم للإسلام أشعل ناره سوء فهم كتاب الغرب لطبيعة هذا الدين." كتاب الغرب الذين ترجم لهم بدوي وحقق نصوصهم عن الإسلام وضمها إلى كتبه، أضحوا "جهلة" بالتاريخ الإسلامي، ولا بد له أن يبين لهم الحقائق. هكذا كان الرجل، الذي غاب عن دنيانا في الخامس والعشرين من شهر تموز/ يوليو الماضي بعد حياة حافلة أنجبت العشرات من الكتب والترجمات والتحقيقات والموسوعات الفلسفية. ظهر نبوغ بدوي في سن مبكرة، إذ كتب أول كتاب يصدر بالعربية عن نيتشه (١٩٣٩) وهو لما يزل في الثانية والعشرين من عمره. وبعدها بعام كتب باللغة الفرنسية عن «مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية»، ثم تتابعت أعماله الفلسفية، وخصوصاً في الاتجاهين الوجودي والمثالي، على ما بينهما من خلاف.


لوحة للفنان سامي أمين

كتب عنه محمود أمين العالم يقول: "طوال دراستي في قسم الفلسفة كان عبد الرحمن بدوي هو التجسيد المثالي النيتشوي الحي. على أنّ بدوي كان يمارس نيتشويته ممارسة استعلائية." وإذا كانت الاستعلائية في البداية فعلاً "نيتشوياً أصيلاً" عند بدوي، إلا أنها رافقت فيلسوفنا إلى آخر لحظات حياته، حتى عندما تبنى اتجاهات فلسفية أخرى، كالوجودية مثلاً. فهو لم يلحظ في موسوعته الفلسفية وجود فيلسوف عربي آخر غيره، ورأى في نفسه أحق من سارتر لوراثة الفلسفة الوجودية، لأنّ الأخير ليس سوى كاتب وأديب. الأمثلة كثيرة في حياته، إلا أنّ هذا المثقف الموسوعي والفيلسوف الكبير، الذي انهمك في التأليف والترجمة والتحقيق في مختلف فروع الفلسفة والأدب، حيث قام بالكثير من روائع الترجمات في هذا المجال، أغنى حياتنا الثقافية. وهل ننسى ترجماته الألمانية وخصوصاً «فاوست» و «الديوان الشرقي للشاعر الغربي» عطفاً على ترجمته لأعمال لشيلر ودورنمات وبريخت وغيرهم من الكتاب والفلاسفة الألمان. ورغم أنّ الجيل الذي جاء بعده أخذ على ترجماته عدم الدقة والتسرع، لا بل أعاد ترجمة معظمها، إلا أنه أقر له بالريادة في هذا المجال.

عبد الرحمن بدوي، وكما قال عنه محمود أمين العالم، "ظاهرة من أندر الظواهر في حياتنا الفكرية المعاصرة. فهو بإنتاجه وحده يمثل دار نشر كاملة. ومهما اختلفنا معه في الرأي أو الموقف، فما يملك الإنسان إلا أن يقف من جهوده موقف الإجلال والإكبار، بل الرهبة."

أحمد حسو